

ÂNGELA MARIA QUEIROZ PREGUEIRO

UNIVERSIDADE DO MINHO



**A VOZ DAS MULHERES NAS PEÇAS DE SYNGE:
PONTO E CONTRAPONTO NA REALIDADE IRLANDESA**

BRAGA 2005

**Dissertação de Mestrado em Língua,
Literatura e Cultura Inglesas
da Universidade do Minho**

“I do not believe in the possibility of a ‘purely fantastic, unmodern, ideal, breezy, spring-dayish, Cuchulainoid National Theatre’ ... no drama can grow out of anything other than the fundamental realities of life which are never fantastic, are neither modern nor unmodern and as, I see them, rarely spring-dayish, or breezy or Cuchulainoid”

Synge¹

¹ In Greene and Stephens, 1959, p, 157.

ÍNDICE	Página
- Agradecimentos	v
- Sumário	vi
- Abstract	vii
- Abreviaturas	viii
- Capítulo I - Introdução	1
- Capítulo II - A Irlanda do século XIX	9
- Capítulo III - Synge – A experiência Europeia e o regresso às origens (As ilhas Aran e Wicklow para compreender Synge)	29
- Capítulo IV - <i>Riders to the Sea</i>	43
- Capítulo V - <i>The Shadow of the Glen</i>	59
- Capítulo VI - <i>The Tinker's Wedding</i>	71
- Capítulo VII - A Mulher: Ponto e Contraponto na realidade irlandesa: o seu estatuto social e o seu papel no imaginário nacionalista	83
- Capítulo VIII - A Mulher em <i>Riders to the Sea</i> , <i>The Shadow of the Glen</i> e <i>The TinKer's Wedding</i>	97
<i>Maurya</i>	98
<i>Nora Burke</i>	102
<i>Sarah Casey</i>	106
<i>Mary Byrne</i>	108
- Capítulo IX - Conclusão	111
- Bibliografia	119

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem a contribuição de várias pessoas, que desde o início estiveram sempre ao meu lado, dispostas a colaborar de diversas maneiras.

Começo por agradecer de uma forma muito especial ao meu filho, Nuno Miguel pois foram muitas as horas que passou a brincar e a cuidar da irmã; à minha filha, Lia Inês, agradeço-lhe a sua simpatia, boa disposição e paciência, pois viu-se privada dos mimos e da atenção da mãe por inúmeras ocasiões.

À professora doutora Maria Filomena Louro, minha orientadora nesta tese, agradeço-lhe todo o apoio e disponibilidade que me dispensou. Foram muitas as horas de leitura e correcções. As sugestões que me deu e questões que me colocou relativamente às minhas opções ajudaram-me a reflectir sobre o meu trabalho. Pôs à minha disposição muitos dos seus livros e todo o seu saber e permitam-me que acrescente, a sua amizade também. O meu muito obrigada.

Para as minhas colegas e amigas Leonor Afonso e Fátima Brandão também vai o meu sincero agradecimento. Leram alguns dos capítulos desta tese, permitindo-me fazer algumas correcções. Disseram sempre “presente” quando delas precisei.

Presto aqui a minha homenagem ao meu pai, fonte de inspiração e coragem; à minha irmã o meu agradecimento pelo apoio incondicional que me deu; à minha mãe o meu sincero obrigado pela sua disponibilidade e ajuda na educação dos meus filhos.

Ao Manel agradeço-lhe a ajuda informática que me deu, o constante incentivo e as palavras de encorajamento para nunca desistir.

SUMÁRIO

Muitas foram as críticas ao trabalho de Synge. No entanto, veio a ter um papel preponderante no teatro irlandês. Synge interessa-se pela vida difícil mas simples dos camponeses, pelas suas tradições, religião, mitos e também pela importância que o irlandês assume na sociedade que retrata, coisas que até então nunca tinham sido representadas nem objecto de crítica no teatro.

Neste trabalho proponho-me estudar o desempenho feminino em três das suas peças, *Riders to the Sea*, *The Shadow of the Glen* e *The Tinker's Wedding*, partindo de uma base histórico-cultural explanada na sua prosa *The Aran Islands*.

As imagens da mulher irlandesa presentes na literatura da época, identificavam-na com os valores elementares da casa e família, não transgredindo, portanto, os parâmetros socialmente aceites. Porém, vamos encontrar na obra de Synge mulheres que no seu íntimo, no “seu silêncio”, travavam uma luta com os seus sonhos e ideais contrapondo-os às suas reais oportunidades.

Synge transmite-nos uma visão satírica e ao mesmo tempo trágica da sociedade que escolheu representar nas suas peças – os camponeses e a gente humilde do campo.

O seu prolongado contacto com os camponeses fê-lo nutrir uma grande afeição e um grande respeito pelas pessoas do campo, que tão bem conhecia, mas não deixou de satirizar, a sua credulidade, violência e espírito provinciano. Encontramos nestas peças uma personagem que se destaca de todas as outras pelo seu modo diferente de viver o mundo.

Nora Burke abdica da sua vida de camponesa, estável mas monótona, escolhendo viver uma vida de pedinte em contacto com a natureza, pois acredita ser este o caminho para alcançar a felicidade tão desejada.

Sarah Casey desiste do casamento que afinal de contas não passa de um mero procedimento legal, para continuar a sua vida de “tinker”.

Maurya tem uma vida de sofrimento e um destino trágico, igual ao de tantas outras mulheres de Aran. Synge retrata nesta peça – *Riders to the Sea* – uma comunidade que sobrevive à custa do trabalho árduo e perigoso.

O Tramp em *The Shadow of the Glen* e Mary Byrne em *The Tinker's Wedding*, são a voz de uma outra razão, a voz de uma individualidade independente, cuja visão do mundo não depende do que é socialmente aceite ou não. Nestas duas peças, Synge contrapõe os valores não convencionais aos convencionais. Encontramos aqui o medo da vida não ser vivida na sua plenitude, da beleza se desvanecer com o passar do tempo, identificando-se o leitor ou o espectador com as personagens em questão.

Em *Riders to the Sea*, algo de diferente se passa. Gera-se uma empatia com Maurya e o seu sofrimento. Parece ser o destino, a sua alma que ali estão. Nesta peça a oposição faz-se entre a vida dos ilhéus (difícil, violenta e em constante luta pela sobrevivência) e a vida na ilha grande (onde o modo de vida não era tão arriscado e perigoso).

As peças de Synge mostram por um lado, o conflito entre o indivíduo e a sociedade e por outro, o conflito entre o heroísmo e a vida da comunidade. São o reflexo do quotidiano das pessoas e do mundo em que vivem, mas ao mesmo tempo transcendem essa realidade, dando lugar à imaginação, ao sonho, à criatividade.

Estas peças são para Synge a realização de uma ideia de teatro irlandês, baseado na observação da natureza humana e do espírito local irlandês, quer isso fosse popular ou não.

ABSTRACT

Synge has a very important place in Irish drama. His work was criticised many times by influential people because he deals with issues that had never been object of criticism in Irish drama nor dealt with previously, on stage. The simple but hard life of the Irish peasants was his major source, with all its traditions, myths and religion. The Gaelic language was also very important, both for the society he wanted to represent on stage and for himself.

I propose to study the role of women in three of Synge's plays – *Riders to the Sea*, *The Shadow of the Glen* and *The Tinker's Wedding*, bearing in mind the historical and cultural context presented in his prose *The Aran Islands*. The images of the Irish women, present in the literature of that time, identified the women with the elementary values of home and family. They did not violate or transgress the values that were socially acceptable. Nevertheless, we are going to find in Synge's plays, women that struggled, intimately, with their own "silence", with their own dreams and ideals, confronting those dreams with their real opportunities.

Synge gives us a satirical vision of the society he chose to represent but at the same time a tragic vision too – the peasants and their unsophisticated, simple-hearted frank and open way of living.

Synge spent long periods in the Aran Islands and this permanent contact with the peasants enriched his knowledge about the way they lived. He acquired a great respect and esteem for these people due to this experience but it did not prevent him from satirizing the peasants' credulousness, violence and parochial spirit..

In each of these three plays we find a character that distinguishes himself/herself from all the others due to his/her different way of living or of seeing the world.

Nora Burke decides to give up her stable but monotonous peasant life, stable but monotonous and chooses to live a tramp's life, in permanent contact with nature, because she believes that true happiness can only be found that way.

Sarah Casey gives up the marriage that she once believed would bring her social respect and acceptance. She becomes aware of the fact that this type of marriage is merely a legal procedure and it will not bring her what she really wants – a free and happy life, and decides to continue living the tinker's way.

Maurya suffers a different kind of hardship. Her tragic fate is similar to the fate of many women who live in the Aran Islands. In *Riders to the Sea*, Synge wants to show a community that survives in spite of their hard and dangerous way of living.

The tramp in *The Shadow of the Glen* and Mary Byrne in *The Tinker's Wedding* are the voice of reason, the voice of the independent individual whose vision of the world does not depend on what is socially acceptable or not. In these two plays, Synge confronts the conventional and the unconventional values. The reader/audience identifies himself/herself with these characters because we find in these plays the fear of not living life to the full; the fear of losing one's beauty with time without being able to offer a remedy for this fact.

In *Riders to the Sea* something different happens. The reader/public develops an empathy with Maurya and her suffering. In this play the confrontation is between the life of the small islands (difficult, hard and dangerous) and the life of the main island (easier and not so dangerous). In Synge's plays there is one conflict between the individual and the society and another one between heroism and life in the community, reflecting not only the daily life of these people but also nourishing imagination, dreams and creativity. These plays reflect Synge's idea of what an Irish Drama should be, based on human nature and Irish spirit.

Abreviaturas

As abreviaturas que utilizei e que aqui passo a referir dizem respeito às obras de John Millington Synge.

Por ter a necessidade de citar inúmeras vezes passagens quer da sua prosa quer das peças que me propuz estudar, decidi utilizar abreviaturas para a identificação das mesmas.

Às várias passagens retiradas das suas obras, seguir-se-à a sua identificação dentro de paranteses, aparecendo CW, seguido da identificação do volume em numeração romana e de seguida o número da página.

CW II Price, Alan, (eds), 1982, *J.M.Synge, Collected Works II Prose*, London, Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe Limited.

CW III Saddlemyer, Ann, (eds.), 1982, J. M. Synge, *Collected Works III Plays Book 1*, London, Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe Limited.

CW IV Saddlemyer, Ann, (eds), 1982, *J.M. Synge, Collected Works IV Plays Book 2*, Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe Limited.

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO

“Women are not so much fighting for the freedom to be women ... as for the freedom to be fully human; but that inevitably abstract humanity can be articulated in the here and now only through their womanhood, since this is the place where their humanity is wounded and refused.”
Terry Eagleton²

No início do segundo semestre do mestrado deparei-me com uma disciplina que logo me suscitou bastante interesse e curiosidade – “Irish Drama”.

Interesse porque nunca tinha estudado nenhum autor irlandês em profundidade e curiosidade porque admirando o povo irlandês como admiro, pela sua história de luta e coragem, estava ali o momento certo e a oportunidade de ficar a conhecer alguns aspectos da literatura, história e cultura daquele país.

Aliado a tudo isto está o facto de ter sido *The Irish Theatre*, de Christopher Fitz-Simon, senão o primeiro, um dos primeiros livros que consultei para os meus estudos na disciplina de “Irish Drama”.

Uma das primeiras frases que li, “Ireland possesses the oldest written literature in Western Europe” (Fitz-Simon, 1982, p.7), deu o mote para o meu trabalho final de mestrado. Como seria possível isto ser verdade, num local tão longe de tudo?

² In Eagleton, Terry et al, 1990, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Decidi que seria sobre literatura irlandesa e teatro em particular que queria estudar e trabalhar. Porém, que autor ou que peças escolher?

Esta escolha não foi assim tão fácil e imediata até porque estávamos a estudar teatro irlandês, algo novo para mim e os grandes palcos do teatro ocidental não incluíam a Irlanda. Seriam porventura a Grécia, Roma, Paris, Londres. Certamente que não seria Dublin.

Todavia, em finais do século dezanove, a situação começou a alterar-se.

Em 1898, William Butler Yeats vê a sua peça *Countess Cathleen* em palco, em Dublin, enquanto que

Synge stayed with Lady Gregory at Coole, where he discussed playwriting with her, Yeats and Martyn (Fitz-Simon, 1982, p.154).

Synge, contudo, veio a ter um papel preponderante no desenvolvimento do teatro irlandês. A sua primeira peça a ser representada foi *The Shadow of the Glen*, em 1903 pelo National Theatre Society em Molesworth Hall em Dublin, apesar de ter sido escrita no ano anterior, tal como foram *Riders to the Sea* e *The Tinker's Wedding*. Contudo, esta última foi representada bastante mais tarde, pois foi durante muito tempo considerada inconveniente e até mesmo imoral.

Ouçó falar de John Millington Synge já quase no final do semestre surgindo a vontade e o interesse de estudar as suas peças, pela sociedade que caracteriza e pelo papel da mulher irlandesa na época e sociedade de então.

Synge interessa-se pela vida difícil, mas simples dos camponeses, pelas suas tradições, religião, mitos e também pela importância que o irlandês assume na sociedade que retrata, coisas que até então nunca tinham sido representadas nem objecto de crítica no teatro.

Neste trabalho, proponho-me estudar o desempenho feminino em três peças, de John Millington Synge, *Riders to the Sea*, *The Shadow of the Glen* e *The Tinker's*

Wedding que se baseará principalmente num acervo histórico-cultural recolhido na sua obra em prosa *The Aran Islands*,

the germ of several plays, and an example of commitment to the Gaelic-speaking west (Cormack, 2000, p.193).

Experiência narrada na primeira pessoa, esta obra é como um diário de viagem onde Synge descreve a sua vivência e as suas aprendizagens nestas ilhas, algo que ele próprio considerou fundamental dizendo, “I went to the Aran Islands to learn Gaelic and lived with the peasants” (CW III, p.xi).

Seguiu, de certo modo, o conselho do seu amigo, W. B. Yeats, que lhe disse:

Give up Paris. You'll never create anything by reading Racine, ... Go to the Aran Islands. Live there as if you were one of themselves; express a life that has never found expression (idem, p. 63).

Synge considera fundamental tudo o que aprendera com os camponeses sentindo-se privilegiado por isso,

I am glad to acknowledge how much I owe to the folk imagination of these fine people; (Preface to *The Playboy of the Western World*, (CW IV, p. 53).

As histórias que lhe contaram em Wicklow foram igualmente de extrema importância para si e disso também nos dá conta no mesmo prefácio,

When I was writing *The Shadow of the Glen* some years ago, I got more aid than any learning could have given me from a chink in the floor of the old Wicklow house where I was staying that let me hear what was being said by the servant girls in the kitchen. This matter, I think, is of importance, for in countries where the imagination of the people, and the language they use, is rich and living, it is possible for a writer to be rich and copious in his words, and at the same time to give the reality, which is the root of all poetry, in a comprehensive and natural form (ibidem).

As imagens da mulher irlandesa presentes na literatura da época, identificavam-na com os valores elementares da casa e família, não transgredindo, portanto, os parâmetros socialmente aceites,

Her public face is that of wife and mother ... as guardian of public morals and repository of the State's regard for family (MacCurtain, 1979, p, i).

Porém, vamos encontrar na obra de Synge mulheres que no seu íntimo, no “seu silêncio”, travavam uma luta com os seus sonhos e ideais contrapondo-os às suas reais oportunidades,

Her private face is that of one who has been awarded no place at the conference tables and who, increasingly, knows she has been hidden from history (MacCurtain, 1979, p.i).

As palavras de Nora na peça *The Shadow of the Glen* ilustram bem esta luta,

you'll be getting old and I'll be getting old ... It's a pitiful thing to be getting old, but it's a queer thing surely (CW III, p.51).

A posição social da mulher como sujeito e no imaginário nacionalista têm imagens opostas: idealizadas ao nível de ícones da nacionalidade por um lado, desprovidas de qualquer representação económica por outro, a posição da mulher foi ainda mais agravada pela débil situação económica, particularmente depois da tão conhecida “Great Famine” ou “na Gorta Mór” votando-as cada vez mais ao trabalho doméstico por falta de recursos na agricultura,

The famine also weakened women's economic position. The 1840's saw a dramatic drop in women's work as spinners of wool, cotton and linen. On farms women's work became less important with the shift from tillage to livestock in the countryside. Both these changes decreased economic contribution to the house-hold and emphasised the importance of a dowry in marriage (Beale, 1986, p.24).

Todavia, não tendo representação política, muitas mulheres serviam os interesses políticos dos homens envolvidos na causa irlandesa. Esta ausência da cena política torna-as invisíveis e eram ingenuamente tidas como seres inofensivos pelas autoridades irlandesas e como tal acima de quaisquer suspeitas de envolvimento em causas “menos nobres”.

Estas mulheres, não tendo nada a perder, também não tinham a ganhar, pois sem qualquer representação política serviam perfeitamente os ideais mais radicais,

women were traditionally excluded from the public sphere, and so on entering it (usually in Ireland as supports or substitutes for their male colleagues) were less likely to be bound by its protocols (Eagleton, 1989, p.291).

À mulher estava destinado o papel de dona de casa, mãe e esposa, vivendo na dependência total do marido. A sua principal preocupação teria de ser a de dar continuidade à família, pois após a crise provocada pela fome da batata, era urgente preservar as propriedades que ainda restavam intactas.

Evitava-se assim a divisão das terras, ficando a herança destas destinada, na maioria dos casos, ao filho mais velho. Como consequência disto, quer o casamento quer o dote que a noiva pudesse levar consigo assumem um papel muito importante como Beale salienta no seu estudo:

only one son could inherit and his marriage assumed a new importance. His wife would play an important part in preserving the family farm and ensuring the continuity of the father's line. Marriage increasingly became an economic transaction as the family's standard of living could only be maintained if the wife brought a dowry with her (Beale, 1986, p.24).

O importante material etnográfico que estas peças põem ao dispor do leitor será também objecto de referência neste meu estudo.

A beleza das suas descrições, a simplicidade do quotidiano dos camponeses dentro das suas casas na sua vida familiar e fora delas, no trabalho árduo, a autenticidade das personagens, o carnavalesco das festividades, contrapõem-se à “civilização”, à vida urbana e cosmopolita, para alguns decadente, que Synge tão bem conhecia e a que vinha habituado,

my first real success was with the two little plays -- *Riders to the Sea* and *The Shadow of the Glen* which were played in Dublin by our society. Since then I have given up Paris and give all my time to writing for the little Theatre we have in Dublin (CW III, p. xi).

Proponho-me analisar as peças de Synge na sua relação crítica e independente como uma voz irlandesa no processo de criação de uma literatura e identidade nacionais com reconhecimento universal.

A sua preocupação em representar a vida dos camponeses tal como ela era, trouxe algumas dificuldades e dissabores pois o público não estava habituado a ver peças tão próximas da realidade,

the audience, trained on traditional melodrama at the Queen's Theatre ... were hardly prepared for the shock of reality to which Synge subjected them (CW III, p.xviii).

O prefácio que Synge escreve para a peça *The Tinker's Wedding* ilustra bem a sua preocupação em se defender das críticas mais agressivas. Explica o seu credo artístico, quer em relação àquilo que acreditava ser a função do teatro, quer em relação ao modo de apreciar esse mesmo teatro, adivinhando já alguma controvérsia relativamente a esta sua peça, o que acabaria por vir a acontecer,

The drama is made serious ... not by the degree in which it is taken up with problems that are serious in themselves, but by the degree in which it gives nourishment, not very easy to define, on which our imaginations live. We should not go to a theatre as we go to a chemist's or a dram-shop, but as we go to a dinner where the food we need is taken with pleasure and excitement. ... The drama like the symphony, does not teach or prove anything ... Of the things which nourish the imagination humour is one of the most needful, and it is dangerous to limit or destroy it (CW IV, p.3).

Não posso deixar de referir alguns aspectos históricos que considero relevantes para melhor compreendermos, não só a época em que Synge escreveu as suas peças, mas também as razões que contribuíram para que este escritor viesse a ter um papel de destaque na sociedade e cultura irlandesas.

A Irlanda do século dezanove atravessou importantes modificações sociais, políticas e económicas.

A dissolução do parlamento irlandês logo no início do século, em 1800 e a aprovação do "Act of Union", levou a que os membros do parlamento irlandeses se deslocassem para Westminster. A luta de O'Connell pela igualdade de direitos dos católicos, fundando a Associação Católica em 1823, e a "Great Famine",

the most extreme expression of the violence inflicted on the Irish Nation by the tyranny of the coloniser (Hayden, 1997, p.28),

que ocorreu em meados do século foram responsáveis por grandes mudanças na vida das pessoas daquela ilha. Ao longo do século as lutas que se seguiram por uma Irlanda mais livre e independente do governo de Londres foram levadas a cabo por organizações de vária índole sendo exemplo disto a “Irish Republican Brotherhood” fundada em 1858 por James Stephens em Dublin ou a “Home Rule League” fundada em 1874 por Isaac Butt³. A “Land War” que teve início em 1879 foi uma das lutas mais acesas pela conquista de um governo independente que servisse os interesses irlandeses. Em 1880 os liberais conquistam o poder com o apoio do Partido Irlandês. Apesar disso, em 1882 a primeira “Home Rule Bill” - uma proposta de lei para emancipar o governo irlandês - é derrotada. Os conservadores voltam a conquistar o poder em 1886, apoiados pelos liberais unionistas. Em 1892 é fundada a “Gaelic League” cujo objectivo principal visava promover “Irishness” (Hodge, 1998, p.9) e rejeitar as influências da cultura Inglesa. Os irlandeses assistem à rejeição da segunda “Home Rule Bill” em 1893, pela Câmara dos Lordes. Em 1900 Arthur Griffith funda uma organização que posteriormente dará origem ao Sinn Féin.

A todos estes acontecimentos, Synge não ficou indiferente, mostrando desde muito novo uma consciência política e social muito própria, afastando-se dos valores rígidos e conservadores de sua família.

Considerava-se um radical na medida em que acreditava que

a radical ... is a person who wants change root and branch, and I'm proud to be a radical (Greene, 2000, p. 22).

³ Isaac Butt apoiou os “Young Irelanders” em 1848 e posteriormente, em 1863 a rebelião dos fenianos que culminou em detenções em massa. Este apoio granjeou algum respeito e reputação. Ver Lee, Joseph, 1989, *The Modernisation of Irish Society*, Dublin, Gill and Macmillan, p. 62 – 64.

No entanto, nunca se envolveu em lutas políticas muito acesas⁴ quer com a imprensa da época, quer com políticos propriamente dito, como por exemplo Arthur Griffith, que muito criticou as suas peças, mantendo simplesmente, o interesse pela sua escrita promovendo um movimento genuinamente artístico,

the whole interest of our movement is that our little plays try to be literature first – i.e. to be personal, sincere, and beautiful – and drama afterwards (CW III, p.xxvii).

Com o tempo, Synge veio a ganhar sérios admiradores, não só na Irlanda onde, apesar de tudo, continuou a ter que enfrentar sérios opositores, nomeadamente aquando da representação de *The Playboy of the Western World*,

On 13 February 1905 a letter praising the recent production appeared in the *Irish Times*. 'Mr Synge has discovered great literature in barbarous idiom as gold is discovered in quartz, and to do such a thing is surely a rare literary achievement (idem, p.xxv),

como pela Europa fora, vendo as suas peças traduzidas em francês, italiano, alemão e mesmo checo, obtendo reconhecimento internacional.

⁴ Tendo-se afastado já em França do grupo “Jeune Irlande” de Maud Gonne.

CAPÍTULO II

A IRLANDA DO SÉCULO XIX

“when a man like Synge, a man in whose sad heart there glowed a true love of Ireland, one of the two or three men who have in our time made Ireland considerable in the eyes of the world, uses symbols which we do not understand, we cry out that he has blasphemed and we proceed to crucify him”

Pearse⁵

Estudar e ficar a conhecer alguns dados históricos da época que atravessa as peças de Synge, nomeadamente as três peças que me proponho estudar, *Riders to the Sea*, *The Shadow of the Glen* e *Tinker's Wedding*, permite-nos ajuizar de que modo o seu espírito artístico se distinguia dos seus contemporâneos e antagonizava certos círculos políticos.

Nos anos 80, durante a adolescência de Synge (pois nasceu em 1871 em Dublin), a Irlanda atravessava um período conturbado, de alguma agitação política, económica, religiosa e obviamente social.

Questões como a reforma da terra e “Home Rule” estavam na ordem do dia.

A igreja católica ganhava cada vez mais força, com alguns jornais a elogiarem Daniel O’Connell, “the Great Liberator” (Greene, 1985, p.2) que de 1820 até à sua morte em 1847 contribuiu largamente para o florescimento de uma burguesia com uma consciência nacionalista católica, lutando para que o povo irlandês comesçasse a

⁵ Ver Lee, Joseph, 1989, *The Modernisation of the Irish Society*, Dublin, Gill and Macmillan, p.141-147.

ter relevância na vida política do seu país, manifestando desde sempre a sua oposição face à união da Irlanda com a Inglaterra,

One of the few prominent Catholics to oppose the union right from the start he always claimed its repeal to be the great priority of his life (Hoppen, 1989, p.15).

O facto de se elogiar e louvar os feitos de católicos que antes tiveram um papel preponderante na vida da Irlanda preocupava muitos dos protestantes e como tal, Mrs Synge, a mãe de John Millington Synge, vindo de uma família de rigorosos princípios protestantes, sendo ela própria membro da “Church of Ireland” não fugia à regra.

Podemos lêr no já citado livro de Nicholas Grene, que Mrs Synge comprava o *Irish Times*, que considerava mais moderado politicamente, não por vontade própria mas para agradar a Synge a quem ela chamava muito carinhosamente “Johnnie”, considerando-o um adolescente que estaria a querer mostrar, talvez, a sua irreverência, “desafiando” a família,

I took it to please Johnnie ...but I find it a rebel paper and praises O'Connell so I gave it up (Grene, 1985, p.2).

É importante conhecer as causas que motivaram estes comportamentos e algumas delas podemos encontrá-las no século anterior.

A Grã-Bretanha necessitava de uma grande produção de alimentos para fazer face às exigências do reinado de Jorge III a braços com a guerra com a América.

Esta situação teve um grande impacto na agricultura da Irlanda, tornando-se um grande produtor e exportador de cereais e gado, melhorando consideravelmente a lavoura, o que num país mais propício às pastagens devido ao seu clima, não era muito fácil de conseguir.

A produção agrícola necessitava de incentivos, tais como preços aliciantes e a perspectiva de uma maior produção por cada hectare.

O cultivo da batata tornou-se um grande aliado na agricultura, pois permitia não só limpar e restaurar o solo para novas colheitas mas também servia de alimento para os animais.

Para além de tudo isto, a batata era também o principal alimento da população rural. Esta situação originou uma mão-de-obra mais barata, pois todos necessitavam da batata para o seu sustento, mas também trouxe a necessidade de muitos agricultores reivindicarem um pedaço de terra para cultivo próprio para assim conseguirem sobreviver, levando ao aparecimento do minifúndio.

Mais tarde, após as guerras com a França e já no século dezanove, quando as exigências do mercado britânico deixaram de ser tão grandes, a produção agrícola irlandesa ressentiu-se, pois assentando em pequenas propriedades e com um solo demasiadamente cansado devido ao excesso de produção de anos anteriores, estava condenada ao fracasso, com os incentivos governamentais a desaparecerem e os preços a baixarem.

O futuro dos agricultores e dos donos das terras adivinhava-se sombrio. Além disto, a população tinha aumentado em anos anteriores devido à situação próspera que se viveu. Agora, tinham de encontrar forma de sobreviver.

Os donos das terras reclamavam aquelas terras que anteriormente tinham sido atribuídas aos agricultores (tenants) crescendo assim o número de trabalhadores descontentes, sem terra e sem emprego. Muitos decidiram emigrar para os Estados Unidos da América ou Canadá ou simplesmente optaram por tentar melhor sorte na Grã-Bretanha. A fome aumentava já que grande parte da população dependia da batata para a sua alimentação (a batata constituía a alimentação base dos irlandeses pobres) e tendo a sua produção diminuído drasticamente, esta era uma situação inevitável, causando bastantes mortes. Para além disto, os donos das terras exigiam

rendas altas àqueles que nelas necessitavam de trabalhar, pois não queriam ver os seus lucros diminuírem cada vez mais.

Tudo isto veio a agravar-se de forma incontrolável, em 1845/6, com a peste da batata que deu origem à grande fome – “Great Famine”, trazendo consigo doenças tais como o tifo, febres, disenteria e escorbuto, durando este pesadelo até 1850/51. Todo o século dezanove foi marcado pelos efeitos destas condições naturais e sociais que afectaram a agricultura na Irlanda, tendo lugar de destaque a “Great Famine”. F.S.L. Lyons no seu livro *Ireland Since the Famine* considera que

nineteenth century Ireland underwent a ‘rural crisis’ of which the Famine was the supreme manifestation (Lyons, 1990, p. 34).

John Waters, num artigo publicado no *Irish Times* em Outubro de 1894, “Confronting the ghosts”, considera

The Famine [was] the most violent episode in a history characterised by violence of every conceivable kind, the inevitable consequence of the destruction of Ireland’s cultural, political and economic diversity (Hayden, p.28).

A Irlanda viu-se, económica e socialmente, diminuída e dependente da ajuda externa.

No seu estudo deste período, Tom Hayden⁶ apresenta de forma elucidativa as pessoas e o ambiente que se vivia nessa época, baseado no testemunho de William Carleton, publicado em 1847,

Go where you might, every object reminded you of the fearful desolation that was progressing around you. The features of the people were gaunt, their eyes wild and hollow, and their gait feeble and tottering. Pass through the fields, and you were met by little groups bearing home on their shoulders, and that with difficulty, a coffin, or perhaps two of them (idem, p.25/26).

Neste contexto de desolação social, podemos deduzir que politicamente a situação também não estava calma e estável.

⁶ Hayden, Tom, 1997, *Irish Hunger Personal Reflections on the Legacy of the Famine*, Colorado, Roberts Rinehart Publishers.

Os católicos na Irlanda do início do século dezanove viviam tempos difíceis, assistindo ao desaparecimento do parlamento Irlandês e à união deste com o parlamento da Grã-Bretanha através dessa lei que deu pelo nome de “Act of Union”.

Eram-lhes impostas, ainda, algumas restrições apesar de muitas das leis terem sido alteradas entre 1780 e 1790. Os católicos não tinham assento parlamentar nem podiam desempenhar cargos públicos de alguma importância.

Tentativas para obter igualdade de direitos, conhecidas como “Catholic Emancipation Act”, que se seguiram ao “Act of Union” e duraram até 1823, saíram todas frustradas. Porém, os católicos não desanimaram na sua luta contra esta união, para eles discriminatória e injusta.

Será só neste ano, com Daniel O’Connell, um advogado irlandês e Richard Sheil, um eloquente tenente com capacidades oratórias excepcionais que se conseguiu criar a Associação Católica.

Esta associação, aparece com um discurso democrático, apelando mais aos direitos dos católicos, do que às concessões que porventura pudessem vir a ter,

the right of Catholics to hold public office and stand for election to the
British parliament (Winstanley, 1984, p.25).

A Associação Católica apoiada, quer pelo clero, quer pelos católicos de todas as classes sociais visava assegurar não só os direitos dos católicos em geral, mas preocupava-se também em defender os interesses dos agricultores rendeiros, os “tenant farmers”.

Esta associação conseguiu introduzir uma quota de um “penny” por mês, paga por todos os seus membros, conhecida como “Catholic Rent”. Este dinheiro revertia a favor da mesma tendo como finalidade ajudar a suportar os custos da sua actividade, motivando, assim, todos os católicos para a sua participação activa neste movimento.

Em 1826 a “Catholic Association” participa nas eleições gerais.

Em Monaghan, Louth, Westmeath e Waterford os candidatos da “Union”, de cariz protestante, foram derrotados pelos candidatos que apoiavam a causa católica.

Esta vitória deu força aos agricultores rendeiros para reivindicarem os seus direitos junto dos donos das terras, “landlords”, apesar das represálias serem bastante comuns, pois o voto era público, ficando-se a conhecer quem votava contra e a favor.

Em 1828, nas eleições em Clare, O’Connell foi eleito para o parlamento com o dobro dos votos do seu adversário.

Estava criado um partido irlandês. Perante este resultado, o primeiro ministro de então, Wellington e o seu secretário, Sir Robert Peel, vêem a necessidade de repensar a questão dos católicos e a 13 de Abril de 1829 surge uma lei a favor da igualdade - a “Catholic Relief Bill” (Edwards,1973,p.103).

Durante doze anos e sempre apoiando os Whig, O’Connell promoveu e conseguiu fazer passar no parlamento várias reformas favorecendo os irlandeses.

Em 1840, com o regresso dos conservadores (Tories) ao poder, O’Connell decidiu lançar outra ofensiva popular, de novo com o objectivo de dismantelar a união entre a Irlanda e a Grã-Bretanha. A sua estratégia foi semelhante, fundando a “National Repeal Association” e conseguindo um apoio popular ainda maior. No entanto, não obteve o apoio de políticos (Whigs) britânicos influentes, tal como tinha acontecido anteriormente, pois esta associação não era do agrado dos Whig que embora estando na oposição, não viam com bons olhos a possibilidade de apoiar este movimento sessacionista, temendo manifestações violentas; colocaram-se, nesta matéria, ao lado do governo de Sir Robert Peel.

A ideia do dismantelamento da união entre a Irlanda e a Grã-Bretanha não recolheu o apoio necessário e na sequência desta falta de apoio O’Connell convoca

uma manifestação, em Outubro de 1843, em Clontarf. Esta foi proibida pelo governo e como O'Connell era veementemente contra qualquer violência, desconvoca a manifestação. Isto foi tido como um acto de fraqueza do líder, começando o movimento a perder apoiantes.

Em Janeiro de 1844 volta a tentar obter o apoio popular para a mesma causa e de novo saiu derrotado acabando por ser condenado, em Maio desse ano, a um ano de prisão.

Durante os anos de 1845 e 1846,⁷ faz sucessivos apelos, na Câmara dos Comuns, para que salvassem a Irlanda, pondo fim a esta união, mas continua sem obter apoio. Em Fevereiro de 1847 decide ir em peregrinação a Roma.

O' Connell morre em Génova, em 1847 e com ele morre também o movimento constitucional.

A Irlanda atravessava um dos piores momentos da sua existência. Era, portanto, urgente implementar reformas e mudanças a que o governo britânico resistia.

Em 1852, os católicos sofrem outro importante revés nas eleições gerais.

Mais de 40 dos irlandeses eleitos apoiavam não só a “Tenant League”⁸ mas também o “tenant-right movement”, cujos objectivos eram bastante semelhantes aos da lei dos 3 Fs, apresentada alguns anos depois (em 1882 com a segunda “Land Act”) reivindicando para os agricultores “fixity of tenure, fair rent and free sale” (Hoppen, 1989, p.112).

⁷ Precisamente o período mais crítico da crise da fome da batata.

⁸ A “Tenant League” foi fundada em 1850, após a grande fome, desta feita não pelos agricultores mas pelos proprietários rurais, “a class of respectable and sturdy farmers who were possessed of competent means” (Winstanley, p.27). Esta organização pretendia coordenar as actividades das associações dos agricultores, “tenant societies”, não tendo sido muito bem acolhida, vindo a perder protagonismo na década seguinte.

Pouco tempo depois, Gladstone, aliando-se não só aos Whigs que não tinham apoiado O' Connell mas também aos apoiantes de Peel e aos radicais, aparece a defender estes mesmos direitos.

A luta pela independência já não fazia muito sentido, pois o clero católico apoiava a situação política actual, o entusiasmo popular desvanecia e o movimento Feniano⁹ dava preferência a actividades fora do parlamento.

Em vez da luta pela independência política, acreditavam na modernização da Irlanda, apostando na educação, na alfabetização e na politização do povo, caracterizando-se por um discurso anglofóbico, dando preferência a actividades fora do parlamento.

Era preciso encontrar outra motivação e outro líder carismático.

Em 1870 aparece na cena política Isaac Butt,¹⁰ um advogado protestante com uma educação bastante conservadora, mas que ao longo da sua vida foi questionando o seu posicionamento, acabando por defender a co-operação entre os donos das terras e os trabalhadores a favor da Irlanda e contra o autoritarismo inglês.

Não acreditava no governo actual da Irlanda e defendia que esta devia ser governada por pessoas das classes média e alta.

Funda, conjuntamente com outros conservadores, uma associação denominada "Home Government Association", em 1870, com o objectivo de instituir um parlamento irlandês.

⁹ "Fenians" era o nome dado a uma sociedade secreta separatista que emergiu nos anos sessenta em Nova York e Dublin após a crise da batata, também conhecida por "Irish Republican Brotherhood" e que defendia a causa nacionalista, "organized on a national basis, the members swearing allegiance to the Irish Republic, now virtually established" (Lydon, 1998, p.306).

¹⁰ "The Protestant lawyer, freemason, and former Orangeman who had initiated the Home Government Association in 1870 and the broader Home Rule League in 1873" (Foster, 1989, p.180).

Considera como prioridades fundamentais as reformas da terra e da educação indo conquistando cada vez mais apoiantes para a sua causa.

Nas eleições de 1874 a “Home Rule League” como passou a ser designada conquistou 59 lugares. Não era o suficiente, e exigia-se um líder ainda mais carismático. Tal como Foster bem observa, o movimento nacionalista parlamentar tinha perdido força com a liderança de Isaac Butt.¹¹

Charles Stewart Parnell, que alguns anos depois, em 1879, vem a ser presidente da “Land League”¹², torna-se nesta altura, líder da “Home Rule League”,

Charles Stewart Parnell, whose status as Protestant landlord gave unique bite to his rhetorical assault upon his own class, was able to forge a disciplined populist party (Foster, 1989, p.180/181).

O seu partido apoia os conservadores nas eleições de 1885, mas no ano seguinte, juntamente com os liberais, apoia Gladstone (ex-apoiente de Peel) a formar governo, pois este tinha-se convertido à causa da “Home Rule”.

Já em 1870, Gladstone tinha feito uma tentativa para implementar a “Landlord and Tenant Act” onde pretendia que os donos das terras pagassem pelo melhoramento das suas terras e os agricultores trabalhadores - “tenants” - tivessem algumas regalias e alguma segurança mediante o pagamento de uma renda.

Todavia, esta lei não teve grande aceitação, sendo só em 1881 aprovada uma lei em benefício dos trabalhadores da terra – “The Irish Land Act”,¹³ assegurando alguma estabilidade e dando mais segurança aos trabalhadores, permitindo-lhes começar de novo a sonhar com um melhor estatuto social.

¹¹ Ver Foster, R. F., 1989, *The Oxford History of Ireland*, Oxford, Oxford University Press, p.180.

¹² O principal objectivo da “Land League” era assegurar o trabalho dos agricultores evitando ao mesmo tempo que os donos das terras fossem à falência, pois vivia-se um momento de recessão na agricultura, o que originava, com frequência, conflitos entre os donos da terra que atravessavam dificuldades económicas e os agricultores que viam os seus salários em risco.

¹³ Ou a lei dos três Fs, como ficou conhecida e à qual fiz referência anteriormente.

Nesta altura Synge começava a viver a sua adolescência. Teria então 11 ou 12 anos de idade.

Não é de estranhar que a mãe de Synge não visse com bons olhos o facto do filho se interessar por jornais que de alguma forma elogiassem o líder católico, pois os protestantes estavam de novo a atravessar tempos difíceis, porventura mais difíceis do que no tempo de O' Connell.¹⁴

Pairava entre os anglo-irlandeses uma estranha sensação de perda de identidade e até mesmo risco de desaparecimento, pois os protestantes começavam a perder poder político e social em detrimento dos católicos que começavam a dominar cada vez mais lugares importantes da sociedade.

Todavia, Synge não se mostrava preocupado, evidenciando já uma consciência muito própria, manifestando vontade em se informar.

Não estava interessado em seguir apenas e tão sómente a vontade, o caminho e os ensinamentos da sua família, em particular os de sua mãe, “So strict was her rule that it almost paralysed language as an expression of feeling” (King, 1985, p.45), muito religiosa e temente a Deus,

There were few smiles around the late-Victorian Irish dining table when children took biblical instruction. Hell outshone heaven. ... Mrs Synge expounded to her offspring, the Old Testament versus about the Israelites and their sufferings of exile featured prominently (Cormack, 2000, p.x),

Esta independência de espírito veio a desencadear uma crise familiar quando anunciou à família a sua perda de fé, aos dezoito anos de idade.¹⁵

¹⁴ “For the Irish Protestants, even the upper-middle class ones like the Synges, there had never been a Promised Land. In the closing years of the nineteenth century, there was a palpable sense of gradual dispossession, paralleled by the momentous changes in European thinking about character and the unconscious, biology and history, order and political identity” (Cormack, 2000, p.xii).

¹⁵ Ver Grene, Nicholas, 1985, *Synge A Critical Study of the Plays*, London, Macmillan,, p.2.

Esta posição face aos ensinamentos familiares não foi certamente uma coisa repentina. Bastante novo (com catorze anos) tivera contacto com o livro de Charles Darwin, *A Origem das Espécies*,

When I was fourteen I obtained a book of Darwin's. It opened in my hands at a passage where he asks how can we explain the similarity between a man's hand and a bird's or bat's wings except by evolution ... it laid a chasm between my present and my past and between myself and my kindred. (Skelton, 1972, p.20/21).

Este momento foi, porventura, o momento de viragem na sua consciência religiosa e social contribuindo para, mais tarde, pôr em causa os valores religiosos que lhe tinham sido transmitidos pela família,

this discovery ... led to the development of a scientific attitude – probably a crude one – which did not and could not interpret life and nature as I heard it interpreted from the pulpit (King, 1985, p.4).

O poder da palavra começou a ser encarado por ele como o verdadeiro poder da humanidade. Aliás, ainda em Trinity College, Synge manifesta interesse pelo estudo do Irlandês, o que não era de estranhar, pois vivia-se uma época de constante busca de novas forças culturais com particular ênfase para a herança gaélica que se desejava fosse preservada e estimulada mas também uma época de enaltecimento nacionalista.

A “Gaelic League” foi fundada em 1893, cujo objectivo seria o ensino e preservação da língua gaélica, ao qual Synge se quis aliar, “The Gaelic League campaigned for restoration of the old language” (Cormack, 2000, p.15).

Mas o objectivo da “Gaelic League” não era apenas travar o avanço da língua inglesa em detrimento do gaélico e manter as áreas onde o gaélico ainda era usado com frequência; tinha um interesse cultural mais vasto.

O objectivo maior seria dar uma expressão nacional à história, literatura e mesmo jogos tradicionais através do ensino do gaélico nas escolas,

The language revival was initiated in the 1870's and 1880's by a sprinkling of enthusiasts, often with Trinity college connections, among whom was Douglas Hyde who founded the Gaelic League in 1893. ... It also popularized 'Irish' entertainment such as fiddling, piping, dancing, reciting poetry, and listening to history lectures (Foster, 1989, p.185).

Em 1894 foi fundada a “Gaelic Athletic Association” com o objectivo de preservar as tradições gaélicas, “the aim was the preservation and cultivation of national pastimes” (Lydon, 1998,p.321), tão intensamente que é oportuno citar o arcebispo Croke de Cashel, convidado para patrono desta associação,:

we are daily importing from England, not only her manufactured goods... but together with her fashions, her accents, her vicious literature, her music, her dances and her manifold mannerisms, her games and also her pastimes, to the utter discredit of our own grand national sports ... as though we were ashamed of them (idem, p.320).

A “Gaelic Athletic Association” apresentava uma dimensão política mais evidente que a “Gaelic League”, fazendo parte do seu órgão executivo pessoas conotadas com os Fenianos. A IRB passou a controlar esta associação,

After the decisive convention at Thurles in November 1887 it was reported to Dublin Castle that an IRB member had said that “they were proud the priests had been put out, that the clubs were composed of fenians and not of rotten nationalists, and if the priests had left long ago they would have less trouble in organising their men (Lydon,1998, p.320).

Em 1890 a primeira “Home Rule Bill”, visando obter para a Irlanda autonomia política e administração local do território, foi derrotada e nas eleições seguintes os liberais unionistas apoiados pelos conservadores obtiveram 78 lugares no parlamento.

A aliança entre Parnell e os liberais apoiantes de Gladstone viria a durar até 1890, aquando do escândalo do divórcio do capitão O'Shea e Mrs. O'Shea, mulher por quem Parnell se tinha apaixonado e com quem vinha mantendo uma relação amorosa ilícita que existia há já dez anos. O capitão O'shea, aproveitando a altura certa, denunciou esta relação adúltera com consequências devastadoras para Parnell e para o Partido Irlandês,

It seems likely probable that captain O'Shea had known about it (the affair) for sometime. However, his constant need for money is the likely explanation why he chose not to sue for divorce sooner (Hodge, 1998,p.21).

Parnell casa com Katherine logo após o divórcio, declarado oficial a 15 de Novembro de 1890. Nessa altura é destituído do seu cargo de líder do partido liberal em Dezembro de 1890, tenta várias vezes reconquistar a liderança do partido mas de todas as tentativas sai derrotado.

Deixa definitivamente a Irlanda em Setembro de 1891, mudando-se para Londres. Parnell morre a 6 de Outubro de 1891, vindo a ser sepultado a 10 de Outubro, em Dublin.

O seu partido sofre bastante com o seu desaparecimento, optando muitos dos seus apoiantes por se dedicarem a movimentos culturais, como a “Gaelic League” onde jovens, protestantes e católicos, participavam em jogos de tradição gaélica (o “hurling” era um exemplo disso, bem como danças tradicionais, poesia ou palestras sobre história), valorizando-se não só a tradição e os costumes irlandeses com grande sentido de nacionalidade mas também o irlandês, dando um cunho mais intelectual às suas aspirações, defendendo

the preservation of Irish as the national language of the country and the study and publication of existing gaelic literature, and the cultivation of a modern literature in Irish (Lydon, 1998,p.229).

Douglas Hyde destacou-se pelo papel que desempenhou como fundador e primeiro presidente da “Gaelic League”, escritor e defensor da língua irlandesa,

For the Anglo-Irish Douglas Hyde, co-founder of the Gaelic League, the language offered a terrain on which all the Irish could meet (Eagleton, 1996, p.264).

Já anteriormente, em 1891, tinha fundado em Londres, conjuntamente com Yeats a “Irish National Literary Society” e em Maio de 1892, a “National Literary Society” com sede em Dublin. Em Novembro desse mesmo ano faz uma palestra

invocando a necessidade de “de-Anglicising Ireland” (Lyons, 1990, p.228). Defendia então o seu ponto de vista quanto à essência da Irlanda como nação,

we must strive to cultivate everything that is most racial, most smacking of the soil, most Gaelic, most Irish, because in spite of the little admixture of Saxon blood in the north-east corner, this island is and will ever remain Celtic at the core (Hyde).¹⁶

Neste seu discurso apela a um sentido cada vez mais forte de “Nacionalismo Irlandês”, pois temia que a Irlanda se tornasse, nas palavras de Lyons, numa nação de imitadores, Japoneses da Europa, e que isso lhe tirasse “the power of native initiative and alive only to second-hand assimilation (Lyons, p.228).

Apelava aos irlandeses para a necessidade e importância de consumirem cada vez mais tudo o que fosse genuinamente irlandês,

set our faces against this aping of English dress, and encourage our women to spin our men to wear comfortable free suits of their own ... the principal point of all is the necessity for encouraging the use of Anglo-Irish literature instead of English books ... or periodicals (idem, p.138),

ou até mesmo exortando-os a participarem em movimentos mais extremistas, como o I.R.B.- Irish Republican Brotherhood que se desenvolveu a partir do movimento feniano.

O I.R.B. apoia Gladstone nas eleições de 1892, permitindo-lhe formar governo.

Em 1893, Gladstone apresentou a segunda “Home Rule Bill”, não sendo, contudo, aprovada pela Câmara dos Lordes.

Gladstone abandona o seu cargo em 1894 e em 1895 o seu governo demite-se permitindo a ascensão dos Tories ao poder até 1906, ano em que os liberais voltam de novo a governar. Como consequência a causa nacionalista irlandesa e o “Nationalist Party” perdem terreno durante esse período de onze anos.

¹⁶ In Cairns, David e Richards, Shaun, 1988, *Writing Ireland: colonialism, nationalism and culture*, Manchester, Manchester University Press.

Neste intervalo estes movimentos culturais ganham mais expressão; a “Gaelic Athletic Association”, alia-se ao I.R.B., a “Gaelic League” toma um papel importante junto dos movimentos revolucionários e o Sinn Féin adquire notoriedade e expressão política.

Douglas Hyde, que já havia publicado o seu primeiro livro de “folk-stories” em irlandês em 1884, em 1890 publica em Irlandês e Inglês *Love songs of Connacht*, um livro de canções populares irlandesas, incitando Lady Augusta Gregory e J.M.Synge a usarem nas suas peças o inglês falado na parte ocidental da Irlanda, marcando o início de uma viragem na literatura irlandesa, apresentando-se cada vez mais com um cariz popular.

Já em 1888, Lady Gregory tinha publicado algumas histórias populares irlandesas, se bem que em inglês, pois o público a quem se destinavam estas histórias não era conhecedor da língua irlandesa como Hyde, e posteriormente em 1892, edita um novo volume.

Havia um sentimento comum entre os autores da época em restabelecer e enaltecer a união e a identidade irlandesas, através da representação das suas lendas e mitos, utilizando a literatura para alcançarem o objectivo a que se propunham – revitalizar a imagem da Irlanda e do seu povo, depois de décadas de lutas, de fome, de pobreza e até de impotência política face ao governo de Londres.

Assim, podemos dizer, corroborando Alison Smith,¹⁷ que o nacionalismo político impotente depois da queda de Parnell se transformou em nacionalismo literário. Seguindo esta corrente de nacionalismo literário, em 1898, Yeats, Edward Martyn, George Moore and Lady Gregory fundaram o “Irish Literary Theatre”, sendo *Countess*

¹⁷ “political nationalism, impotent after the fall of Parnell, became literary nationalism” (Smith,1999, p.xv).

Cathleen, de W.B.Yeats, a primeira peça a ser representada a 9 de Maio 1899, seguindo-se a 10 de Maio *The Heather Field*, de Edward Martyn,

On one of those days at Duras in 1898, Mr. Edward Martyn, my neighbour, came to see the Count, bringing with him Mr. Yeats. ... I took Mr.Yeats to the office ... our talk turned on plays ...things seemed to grow possible as we talked, and before the end of the afternoon we had made our plan. We said we would collect money ... We would then take a Dublin theatre and give a performance of Mr. Martyn's *Heather Field* and one of Mr. Yeats's own plays, *The Countess Cathleen* ... we announced our first performance for May, 1899, nearly a year after the talk on the Galway coast. (Lady Gregory, *Our Irish Theatre*, in Harrington, 1991, p.377, 378, 383).

É curioso verificar que ambas foram representadas por actores ingleses visto que não havia, nessa altura, actores irlandeses capazes de o fazerem.

Só mais tarde, em 1902, foi possível encontrar uma companhia de teatro composta por actores amadores irlandeses, dirigida por Frank and William G. Fay, que juntamente com Lady Gregory e Yeats formaram o "Irish National Theatre Society".

Em 1901, esta sociedade leva a Londres algumas das suas peças, suscitando particular interesse em Miss A. F. Horniman, uma admiradora de Yeats e senhora de vasta fortuna pessoal.

Miss Horniman decide comprar o "Mechanic's Institute" em Dublin em 1904, transformando-o no "Abbey Theatre" e dando à sociedade não só o direito de usufruir dele como também de um subsídio anual.

Entre altos e baixos¹⁸, o teatro vai sobrevivendo, passando definitivamente para as mãos de Yeats e Lady Gregory em 1910. Nesta altura o "Abbey Theatre" já era mundialmente famoso.

¹⁸ Um destes reveses foi provocado pela peça de J. M. Synge, *Playboy of the Western World*, representada em 1907, por ter sido considerada, um insulto à mulher irlandesa.

No final da década de 80, dos movimentos irlandeses nacionalistas surgem algumas vozes contestando aquilo a que chamavam “Anglo-Irish tradition”, por a considerarem uma ameaça à verdadeira nacionalidade.

Uma das vozes mais influentes foi a de D. P. Moran, jornalista de profissão, que em 1900 funda um jornal, “*The Leader*” onde passa a manifestar as suas opiniões, não só relativamente à importância da língua Irlandesa, mas também as suas ideias relativamente à independência da Irlanda, quer no plano político, quer no plano das mentalidades e atitudes.

Considerava igualmente importante a música, a arquitectura, pintura e outras artes de cariz irlandês, abrindo as portas do seu jornal àqueles que dele necessitassem para promover a cultura Irlandesa.

Lutou também contra alguns males da sociedade, como o alcoolismo, a pobreza e falta de habitação ou o recrutamento de jovens para o exército britânico.

O seu jornal foi bastante crítico em relação ao desempenho dos deputados irlandeses no parlamento britânico a quem acusava de imitadores baratos dos ingleses e ridicularizou o Sinn Fein, que alcunhou de “Green Hungarian Band”.

Moran criticou tudo e todos desde O'Connell, passando por Parnell, até Hyde e o Sinn Fein, pois na sua perspectiva, todos se tinham preocupado demasiado com a questão da independência e nenhum tinha dado verdadeiro valor a questões que achava fundamentais,

...the re-creation of nationalism. The foundation of Ireland is the Gael and the Gael must be the element that absorbs (Lyons, 1990, p.232).

Para ele havia duas civilizações distintas; dum lado aquela a que ele chamava de “Pale” ou “Anglo-Irish” muitas vezes descrita com palavras menos simpáticas, “sour-faces”, “West-Britons” ou “shoneens” (idem, p.233) e que Moran considerava britânica e do outro, a “Gael”, irlandesa, enaltecida nos seus escritos.

Em 1905 é fundado o “Ulster Unionist Council” na tentativa de restabelecer a causa irlandesa, defendendo os seus direitos, protegendo os interesses dos protestantes da Irlanda face a uma ameaça de poder por parte dos Liberais.

Em 1906 Douglas Hyde publica o seu terceiro livro, *Religious Songs of Connacht*. Estes poemas tinham sido gradualmente publicados, em anos anteriores, no *New Ireland Review* com muito sucesso. Muitos dos poemas são uma crítica ao clero, à sua honestidade ou falta dela e à sua avareza.

Synge obviamente não ficou indiferente a tudo isto e nos finais da década de 90 aparece associado aquele grupo de dramaturgos emergentes no meio intelectual da Irlanda, liderado por Yeats e Lady Gregory, inserindo-se neste espírito nacionalista, voltado, no entanto, mais para a vida dos camponeses e da sua comunidade do que para o resto da sociedade,

Soon after I had relinquished the kingdom of God I began to take real interest in the kingdom of Ireland. My politics went round ... to a temperate Nationalism (CW II, p.13).

A sua visão das comunidades rurais e da sua cultura é menos romântica que a dos seus antecessores em cujas obras os camponeses apareciam como figuras inocentes idealizadas e protegidas dos efeitos da sociedade. Davam uma visão mais elevada e aristocrática do camponês.

Synge tem uma perspectiva mais autêntica. Os camponeses aparecem como figuras mais terrenas e comuns da sociedade, “his own brand of ‘noble peasant’” (ibidem), não desprovidas de nobreza mas capazes de lidar com a realidade.

F.S.L. Lyons no seu livro *Ireland Since the Famine* dá-nos conta desta posição de Synge face à vida rural e aos camponeses, comparando a sua atitude com a dos seus antecessores,

... peasant quality for good or ill was embeded from the very beginning at the centre of the Anglo-irish literary movement. The attitude of these early explorers towards the peasant was essentially romantic, for they saw in him a primal innocence miraculously preserved from the

contaminating influences of civilisation. It was reserved for the one dramatist of genius the movement produced, John Millington Synge, to present an earthier view of the country, man a few years later. (Lyons, 1990, p.235/6).

O seu desejo é trabalhar para a Irlanda, mas este trabalho tem de ser feito à sua maneira e disso nos dá conta numa carta que escreve a Maud Gonne, explicando o que entende ser o seu papel,

I wish to work on my own for the cause of Ireland, and I shall never be able to do so if I get mixed up with a revolutionary and semi-military movement (Greene and Stephens, 1959, p.62/63)¹⁹

Synge chega a fazer parte da “Irish League”²⁰, fundada em Paris no dia 1 de Janeiro de 1897, mas depressa a abandona, (Abril desse mesmo ano) pois o seu nacionalismo não se identifica com os movimentos parlamentares,

Quickly and characteristically backed off in alarm, and wrote to Ms Gonne a letter of resignation (Murray, 2000, p.67).

Passa longos períodos, a partir de 1898, nas ilhas Aran, pois acreditava ser necessário viver entre as pessoas para poder falar delas com verdade. Contacta diariamente com as pessoas daquelas ilhas interessando-se, cada vez mais, pelos seus problemas, pelas suas frustrações e pelos seus medos, absorvendo a sua cultura, as suas histórias, o seu modo de estar, o seu folclore,

Originality is not enough unless it has the characteristic of a particular time and locality, and the life that was in it (Johnston, 1965, p.6).

Escreve sobre esta experiência em *The Aran Islands*, inspirando-se nestas matérias para escrever *The Shadow of the Glen*, *Riders to the Sea* e *The Tinker's Wedding* como posteriormente terei oportunidade de analisar; interessando-se com curiosidade humana e interesse benévolo pelo seu modo de vida, vivendo diariamente a seu lado.

¹⁹ Nesta carta Synge manifesta a sua intensão em se desvincular da “Association Irlandaise” fundada por Maud Gonne.

²⁰ Também conhecida como L'Association Irlandaise, fundada por Maud Gonne.

Wicklow também foi importante para o seu crescimento como cidadão e dramaturgo. As suas viagens em Wicklow, West Kerry e Connemara foram fruto de uma encomenda para publicação regular no “Manchester Guardian”.

Inspira-se nestas suas experiências para encontrar os temas, as personagens, o cenário para as suas peças.

Citando Dennis Johnson em *John Millington Synge*, Synge

was a writer who gave up Paris for the hills of Wicklow and the bogs of Mayo, preferring the conversation and friendship of tramps and tinkers to the company on the Left Bank (Johnson, 1963, p.3).

O progresso de Synge até à sua carreira de dramaturgo fá-lo partilhar das correntes culturais e políticas europeias e também das ansiedades e problemáticas nacionalistas no seu país; através deste percurso vai encontrando a sua maneira distinta de ser irlandês e de falar do seu povo.

CAPÍTULO III

SYNGE – A EXPERIÊNCIA EUROPEIA E O REGRESSO ÀS ORIGENS

(As ilhas Aran e Wicklow para compreender Synge)

“It gave me a moment of exquisite satisfaction to find myself moving away from civilisation in this rude canvas canoe of a model that has served primitive races since men first went on the sea”

Synge²¹

A partir dos vinte e três anos, Synge sente necessidade de se isolar, de reflectir sobre vários aspectos da sua vida, em suma, de sair da Irlanda, terra que o tinha absorvido demasiadamente, tornando-se cada vez mais fechado em si próprio, resultado porventura, da sua postura face aos valores e crenças familiares, da sua passagem por Trinity College (onde concluiu o curso em 1892) ou da sua vocação musical,

Education at home deprived him of ‘peer-group’ company. The mixture of subjects he studied in Trinity was not to grip him with anything like the same enthusiasm; instead, music became the principal means through which his maturity was shaped (Cormack, 2000, p.59).

Assim, decide ir para o continente absorver a cultura Europeia que o ajudaria a compreender cada vez melhor a sua própria identidade.

Dada a sua vocação musical, vai para a Alemanha em 1893 para estudar música.²² Em 1895, decide ir para França, no ano seguinte a Itália, voltando depois,

²¹ In Smith, Alison (ed.), 1996, *Collected Plays Poems and The Aran Islands*, London, Everyman, p.xxi.

²² Synge vem depois a concluir, durante a sua estadia na Alemanha, em Koblenz, que a sua vocação musical não é, segundo as suas palavras, “tão grande nem inata como a dos alemães”.

novamente para Paris por mais algum tempo, intercalando a sua estada em Paris com idas regulares ao seu país.

O tempo que passou na Europa, pode-se configurar com o modelo do “Grand Tour” dos jovens aristocratas europeus, especialmente o tempo que passou em França e na Alemanha foi bastante frutífero; fê-lo contactar de perto com os movimentos artísticos e literários europeus e com as obras de alguns escritores franceses especialmente de Molière e Rabelais que tanto prezava.

Estes ensinamentos permitiram-lhe adquirir uma visão do mundo e das coisas diferente daquela que porventura teria se não tivesse saído da Irlanda,

he wants to do good, lamented his mother, and for that possibility he is giving up everything (Kiberd, 1979, p.xvii).

Em *The Aran Islands* retrata a vida naquelas ilhas remotas que subsistem sem influência do grande e velho continente,

the absence of the heavy boot of Europe has preserved to these people the agile walk of the wild animal (CW II, p.66).

Esta sua prosa foca diversos temas entre eles o isolamento da ilha,²³ e a natureza simples e humilde dos seus habitantes,

Every article on these islands has an almost personal character, ... they seem to exist as a natural link between the people and the world that is about them (idem, p.59),

ou então a desolação,²⁴ a morte e o abandono da terra,²⁵ ou ainda o humor,

Bedad, then, he said, isn't it a great wonder that you've seen France, and Germany, and the Holy Father, and never seen a man making kelp till you came to Inishman (idem, p.77),²⁶

²³ “The general knowledge of time on the island depends, curiously enough, on the direction of the wind” (CW II, p.66).

²⁴ “A little later I was wandering out along the one good roadway of the island, (CW II, p.49).

²⁵ “Old Pat is dead and several of my friends have gone to America” (CW II, p.106).

²⁶ Quiçá humor grotesco, quando se refere ao comportamento sexual de ambos os sexos, um pouco ridicularizado “The women were over-excited, and when I tried to talk to them they crowded round me and began jeering and shrieking at me because I'm not married” (CW II, p.138) ... “This evening they began disputing about their wives, and it appeared that the greatest merit they see in a woman is that she should be fruitful and bring them many children” (CW II, p.144).

aquilo que Marek Van Der Kamp chama “untidy confusion” (Barfoot and D’haen, p.119), preocupando-se em ser o mais fiel possível à realidade que o circunda.

Synge descreve e retrata aquilo que vê e ouve de um modo que ele considera verdadeiro e justo,

In the pages that follow I have given a direct account of my life on the islands, and of what I met with among them, inventing nothing and changing nothing that is essential (CW II, p.47).

Esta sua obra em prosa está dividida em quatro partes. Na primeira parte, Synge ainda não dominava o Gaélico, sentindo prazer em todas as descobertas que faz sobre as ilhas e o seu povo.

Quando foi para as ilhas Aran, Synge já receptivo quer a novas experiências, quer a uma nova língua,

The old woman of the house had promised to get me a teacher of the language.” ... “I could not understand much of what she said- she has no English (idem, p.50 and p.59).

Inicia com uma descrição minuciosa do local. Está em Aranmor,

sitting over a turf fire, listening to a murmur of Gaelic ... I was wandering out along the one good roadway of the island ... I have seen nothing so desolate (idem, p.49).

Encontra, em Aranmor, alguma coisa de primitivo, de medieval e que o fascina,

Every article on these islands has an almost personal character, which gives this simple life, where all art is unknown, something of this artistic beauty of medieval life (idem, p.59).

Este interesse de antropólogo inclui a noção de identidade entre o objecto produzido e o seu produtor.

É patente alguma desolação e até alguma solidão (que não parece afligi-lo), pois é muitas vezes deixado sozinho, ficando em casa, ou em terra, na companhia das mulheres de quem faz descrições minuciosas, tornando-as co-responsáveis pela

beleza daquele local, enquanto que os homens, também descritos com alguma minúcia, se ausentam para trabalhar,

The women wear red petticoats and jackets of the island wool stained with madder ... The men wear three colours: the natural wool, indigo, and a grey flannel that is woven of alternate threads of indigo and natural wool (CW II, p.59).

Descreve o trabalho dos homens e os afazeres domésticos, mais em pormenor na segunda parte;

The sons ... stay out fishing ... from about three in the morning till after nightfall, yet they earn little as fish are not plentiful", "the women spin the yarn from the wool of their own sheep (idem, p.107).

A simplicidade das mulheres, as suas maneiras educadas e a relação que estabelecem consigo também despertam o interesse de Synge, "the courtesy of the old woman of the house is singularly attractive (idem, p.59).²⁷

O tom dominante é de simpatia para com as pessoas e de prazer por tudo o que descobre. Refere-se à sua vitalidade e ao seu encanto inúmeras vezes.²⁸

Contudo, ainda não se sente um homem da terra; só quando a ameaça externa aparece (os representantes do governo) é que o consideram um dos deles.

Na segunda parte da sua prosa, sente-se ainda um pouco à margem da vida da comunidade.²⁹ Synge apresenta-nos Michael, o seu guia naquelas paragens, que o vai ajudar a essa integração através do estudo da língua.

²⁷ Ver em CW II, p.106 mais referências à simplicidade das mulheres naquelas ilhas, "The complete absence of shyness ... simplicity of the island".

²⁸ "The rain and cold seemed to have no influence on their vitality, and as they hurried past me with eager laughter and great talking in Gaelic, they left the wet masses of rock more desolate than before" (CW II, p.50).

²⁹ "I might die here and be nailed in my box, and shoved down into a wet cravice in the graveyard before any one could know it in the mainland" (CW II, p.122).

Em apenas algumas linhas Synge faz bastantes referências a Michael deixando a ideia de que este personagem foi importante naquela altura, pois Michael serviu-lhe de intérprete quando ainda lhe era difícil compreender o Gaélico e foi seu companheiro de viagens e de passeios; Michael fazia a ponte entre o seu mundo e o mundo dos habitantes das ilhas Aran.

Porém, apesar de já conhecer muitos dos lugares e de ser a segunda vez que está nas ilhas, Synge ainda não se sente em casa,³⁰ não obstante ter sido acolhido com algum entusiasmo, especialmente por parte das pessoas mais velhas,³¹ com quem, com alguma frequência, lê cartas e poesia,

It seemed like a dream that I should be sitting here among these men and women listening to this rude and beautiful poetry that is filled with the oldest passions (CW III, p.112).

Através deste contacto mais íntimo com as famílias cria uma sensação de identidade e pertença que lhe vai ser muito gratificante. É patente a dicotomia alienação/integração. Synge ora se sente próximo das pessoas ora se sente posto à margem.

Nesta segunda parte da sua prosa também verificamos que, afinal de contas, os habitantes daquelas pequenas ilhas não estão alheados do que se passa no resto da Irlanda.

A referência à celebração do funeral de Parnell toma proporções importantes, com gente a deslocar-se propositadamente a Dublin.³²

³⁰ "In some ways these men and women seem strangely far away from me. They have the same emotions that I have ... yet I cannot talk to them when there is much to say. ... On some days I feel this island as a perfect home... on others I feel that I am a waif among the people" (CW II, p.113),

³¹ "When I arrived at the cottage I was welcomed by the old people" (CW II, p.106).

³² "It was the eve of the Parnell celebration in Dublin, and the town was full of excursionists waiting for a train which was to start at midnight" (CWII, p.122).

A descrição do movimento desta multidão contém algo de carnavalesco, retratando o cariz popular e festivo do evento,

A wild crowd was on the platform, surging round the train in every stage of intoxication, ... The tension of human excitement seemed greater in this insignificant crowd than anything I have felt among enormous mobs in Rome or Paris ... When the train started there were wild cheers and cries ... men and women shrieking and singing and beating their sticks (CW II, p.122).

A terceira parte inicia igualmente com uma longa referência a Michael.

Ainda em França, Synge recebe uma carta deste seu amigo e na sequência da mesma informa-o que está de regresso a Inishmaan.

Regressa às ilhas Aran e verifica que o seu “estatuto” na ilha se alterou um pouco. Todos o esperam para saber notícias do resto do mundo. Synge funciona como o mensageiro daquelas paragens,

As soon as I was on shore the men crowded round me to bid me welcome, asking me ... if there was much war ... in the world (idem, p.136).

O seu estado de espírito também mudou. Sente-se confortado por estar de volta,

It gave me a thrill of delight to hear their Gaelic blessings, and to see the steamer moving away, leaving me quite alone among them. (ibidem).

Agora já se sente em casa, podendo participar nas actividades da comunidade.

Sente que é um privilégio partilhar das suas vidas. Usa com frequência a primeira pessoa do plural, “our “, “In our own cottage the thatching has just been carried out” (idem, p.130). Já se sente um deles.

Na quarta parte, já não precisa de ninguém que o ajude com o mar ou o guie através da ilha. Consegue “sobreviver” sozinho. Não precisa do apoio constante de Michael pois já sabe falar Gaélico,³³ sonho que acalentava desde muito novo para

³³ “He learned Irish, not because the promotional language society known as the Gaelic League advised that people should, but so that he could speak it in Aran and be less an outsider in the locality” (Smith, 1996, p.xiii,xiv).

assim se sentir mais próximo do seu povo. Está completamente inserido na comunidade e é aceite como um filho da terra.

Regressa mais uma vez de Paris, traz o seu violino e encanta as pessoas com a sua música,

Irish airs like 'Eileen Aroon' please them better, but it is only when I play some jig like the 'Black Rogue' – which is known in the island – that they seem to respond to the full (CW II, p.154).

Dá-nos conta das imensas histórias e poemas que ouve, dando um tom poético a esta última parte da sua prosa. Ele próprio participa dos serões com histórias e música,

I told him the story of the fairy ship which had disappeared when the man made the sign of the cross, (idem, p.181).

Muitos dos temas aqui abordados serão utilizados nas suas peças, como por exemplo as almas que passeavam a cavalo nas histórias que ouve contar ou então imagens da morte.

Torna-se um bom falante da língua irlandesa e próximo dos habitantes da ilha, quer no que respeita às suas leis e tradições quer no que respeita aos seus mitos e lendas.

Deixa as ilhas Aran, voltando para uma última visita em 1902, ano em que é fundado “The Irish National Theatre Society”.

É destas suas experiências, tanto nestas ilhas como depois em Wicklow que nascem as suas duas primeiras grandes peças, *Riders to the Sea* e *The Shadow of the Glen*,³⁴ servindo-se do real para tornar aquilo que escreve mais verosímil.³⁵

Riders to the Sea terá sido inspirada em duas histórias que ele conta na sua prosa,

³⁴ Esta peça tem por base e como inspiração passagens que Synge refere quer na sua prosa *The Aran Island*, quer nos textos que nos deixou sobre a sua passagem por Wicklow.

³⁵ “What is highest in poetry is always reached where the dreamer is leaning out to reality, or where the man of real life is lifted out of it” (CW II, p.347).

Later in the evening, when I was sitting in one of the cottages, the sister of the dead man came in through the rain ... it's Mike sure enough, and please God they'll give him a decent burial ... Often when an accident happens a father is lost with his two eldest sons, or in some other way all the active men of a household die together. (CW II, p.137) ...

When the horses were coming down the slip an old woman saw her son, that was drowned a while ago ... and this man caught the horse ... and after that he went out and was drowned (idem, p.164).

The Shadow of the Glen terá surgido duma outra história,

I saw a dead man laid on the table, and candles lighted, and a woman watching him ... Then she said she wanted to go over and tell the neighbours the way her husband was after dying on her, ... He sat up then and says he: I've got a bad wife stranger and I let on to be dead the way I'd catch her goings on (idem, p.70 / 73).

Começa nesta mesma altura a escrever *The Tinker's Wedding*, por sua vez inspirada numa história que ouviu contar não nas ilhas Aran mas desta feita em Wicklow, vindo a completar este trabalho só em 1907,

That man is a great villain... he and his wife went up to a priest in the hills and asked him would he wed them for half a sovereign ... he'd wed them if they'd make him a tin can along with it. 'It will faith' said the tinker, 'and I'll come back when it's done' ... 'we had it made at the fall of night, but the ass gave it a kick this morning' ... 'It's a pair of rogues and schemers you are, and I won't wed you at all'. They went off then, and they were never married to this day (idem, p. 228),

Declan Kiberd defende que *The Tinker's Wedding* também terá sido inspirada num poema recolhido por Douglas Hyde e publicado no seu terceiro livro *Religious Songs of Connacht*, onde se questiona a sinceridade dum padre,

Till the Bishop is paid the 'Nobis' is not read,
And, you hag, isn't it a dear business, the 'Ego Vos'? (Kiberd, 1979, p.143),

e o seu apego ao dinheiro, pois certamente que nunca faria um funeral sem receber qualquer remuneração em troca,

Sure if you were dead to-morrow morning and I were to bring you to a priest tied up in a bag, he would not read a mass for you without hand-money... (ibidem).

Esta problemática é abordada em *The Tinker's Wedding* e terei oportunidade de a explorar mais em pormenor no capítulo V, onde farei uma análise detalhada desta peça.

Estas não foram, porém, as primeiras peças de Synge. Já tinha escrito *When the Moon Has Set* em 1901, não tendo conseguido a projecção que as duas seguintes obtiveram. Foi considerada uma peça muito autobiográfica e até mesmo inacabada.

Após as representações, quer em Dublin, quer em Londres em 1904, de *Riders to the Sea* e *The Shadow of the Glen*, Synge decide deixar definitivamente Paris, dedicando o seu tempo a escrever peças para o seu “little Theatre” (CW II, p.xi).

As questões políticas da época certamente que interessavam Synge, como interessavam a qualquer cidadão empenhado em se informar sobre o que se passava na sua terra e no mundo. No entanto Synge não se envolvia em grandes debates políticos.

Através de alguns dos seus comentários às reacções às sua peças podemos perceber algumas posições suas face aos acontecimentos da época, como por exemplo o comentário que fez relativamente aos católicos que se insurgiram contra a sua mais famosa peça *The Playboy of The Western World*,

the scurrility and ignorance and treachery of some of the attacks upon me have rather disgusted me with the middle-class Irish Catholic (Greene, 1985, p.7).

Neste comentário azedo é relevante a atitude contra os católicos, mas o facto de serem da classe média aparece-nos como mais relevante pois revela, também, algum desprezo para com o arrivismo desbragado e de mau gosto de um grupo social que procura visibilidade e poder social e político.

Estes não eram os camponeses católicos que ele estimava, “the Irish essence was to be found in the life of the peasant” (Cairns, 1989, p.79); eram gente com

dinheiro, com terra que no início do século vinte começava a ascender, cada vez mais, a lugares de destaque na sociedade irlandesa com os seus ideais nacionalistas, numa atitude que ele considerava desprovida de elegância ou de elevação moral,

... in another place where things are going well one has a rampant doubled-chinned vulgarity I haven't seen the like of.³⁶

De igual modo a doutrina da “Gaelic League” não lhe agradava, pois considerava-a uma ameaça à cultura e tradições dos irlandeses, tendendo a padronizar os valores culturais, até mesmo a língua irlandesa em locais onde ela era tradicionalmente utilizada,

I believe in Ireland. I believe in the nation that has made a place in history by seventeen centuries of manhood ... will not be brought to complete insanity in these last days by what is senile and slobbering in the doctrine of the Gaelic League (Greene, 1985, p.9).

As questões sociais e culturais preocupavam-no e talvez fosse mais do seu agrado discuti-las. Os valores das gentes do campo poderiam estar ameaçados pela cultura urbana e isto preocupava-o.

Sentia-se melhor nas ilhas Aran (sentia-se um cidadão anónimo com uma vida simples, tratado como qualquer outro) do que em Wicklow onde não conseguia passar despercebido, pois a sua família era bastante bem conhecida aqui.

Os Synge vinham já de longa data; são uma família estabelecida há vários séculos na Irlanda e o tratamento cerimonioso de “Your honour” ou “sir” (idem, p.7) era corrente quando se dirigiam a si. Existia também, associada a este apelido, uma forte animosidade aumentada pela cobertura jornalística do despejo de um rendeiro pobre das propriedades da família por falta de pagamento de rendas, um dos trágicos aspectos da “Land War”.

Tinha orgulho em falar da vida dos camponeses, do seu conhecimento acerca destas pessoas e não admitia ser posto em causa, pois o que dizia era com a

³⁶ In Saddlemyer, Anne (ed), 1983, *The Collected Letters of J. M. Synge*, Oxford, Clarendon Press.

completa convicção que estava a ser autêntico, verdadeiro, sendo duro nas suas descrições quando estas tinham de ser duras ou irónicas, mesmo que isso lhe trouxesse alguns dissabores ou antipatias,

what I write of Irish country life I know to be true and I most emphatically will not change a syllable of it because A. B. or C. may think they know better than I do (Greene, 1985, p.9).

A inspiração para as suas peças vinha da gente do povo (por quem tinha uma enorme estima) ou das conversas que ouvia ou tinha em casa ou nas ruas.

Era, afinal de contas, um observador discreto e atento; não foi criado no campo nem estava habituado à maneira de viver daquelas pessoas, nem tão pouco ao modo franco e directo de falar. A educação que recebera na família, e em particular de sua mãe, enfatizavam a noção de pecado e de severo respeito pelas palavras usadas, sob pena de ofender a Deus,

His mother had made language one of the special subjects of her religious instruction. (...) So strict was her rule that it almost paralysed language as an expression of feeling (Stephens, 1974, p.45).³⁷

Tão díspar atitude em relação à língua e ao relacionamento interpessoal e intercultural foi para Synge uma lufada de ar fresco, que lhe permitiu movimentar-se e exprimir-se com uma liberdade que o estrito decoro puritano da família lhe impedia em absoluto.

Quando decidiu visitar as ilhas Aran, Synge ía completamente aberto a novas experiências linguísticas pois estava consciente da natureza simbólica dos mitos e lendas que povoavam estas terras e as mentes dos seus habitantes.

Diz a certa altura da sua vida que,

Originality is not enough unless it has the characteristic of a particular time and locality, and the life that was in it (Johnston, 1965, p.6).

³⁷ In *My Uncle John: Edward Stephens's Life of J.M.Synge*, editado por Andrew Carpenter, 1974, London, Oxford University Press, p.45, ver King, Mary, 1985, p.3.

A sua posição face à escrita, à literatura é claramente popular ou “folksy” para usar o termo de Johnston (ibidem), acreditando numa relação de colaboração do artista com as suas fontes - “art is collaboration” (preface to the *Playboy of the Western World*, CW IV, p.53).

Nesta época, esta atitude lúcida e humilde não era muito aconselhável, pois encerra alguns possíveis pontos de conflito. As personagens que Synge cria e utiliza nas suas peças não servem os ideais nacionalistas, o que vem agravar o conflito entre a independência do teatro nacional e a elite nacionalista. David Krause no seu texto “The Hagiography of Cathleen Ni Houlihan” ao analisar o papel do escritor e a sua responsabilidade para com o seu país utiliza duas citações, uma de W. R. Rodgers,

A writer's first duty to his country is disloyalty, and Synge did his duty in Ireland in presenting her as he found her and not as she wished to be found,³⁸

e outra de Yeats,

When a country produces a man of genius he is never what it wants or believes it wants; he is always unlike its idea of itself,³⁹

ambas a propósito de Synge, para mostrar precisamente este conflito entre as suas personagens e os anseios nacionalistas.

As ilhas Aran funcionaram como fonte de poder criativo nas associações simbólicas com as histórias daquela comunidade, contadas na sua língua e transpostas para o inglês de uma maneira original e criativa.

As suas tradições estavam presentes, estavam vivas, faziam parte do dia-a-dia das pessoas. Não eram meras recordações das histórias que os bisavós contavam e

³⁸ In Harrington, John P., 1991, *Modern Irish Drama*, New York and London, W.W. Norton Company Inc, p.400.

³⁹ ibidem.

como tal faziam parte do processo de crescimento e de amadurecimento das pessoas.

As peças de Synge revelam as vivências das pessoas das ilhas Aran e Wicklow no seu ambiente natural com as suas paisagens autênticas, os seus mitos, a sua religião, a sua língua. Tudo isto fazia parte da vida daquelas pessoas, não eram apenas histórias passadas e é precisamente esta vitalidade das tradições de Aran que Synge faz questão de retratar.

As suas peças permitem ao leitor/espectador ter acesso ao passado mas ao mesmo tempo transportam-no para o presente, desafiando o futuro, na medida em que retratam situações actuais pondo-o imediatamente em confronto com a realidade.

Este confronto obriga a reagir (positiva ou negativamente), “convidando” o leitor a reflectir sobre as contradições da sua vida, do seu mundo.

O confronto que Synge enfrentou entre a alienação e a sua integração nas ilhas Aran também se encontra nas suas peças.

Em *Riders to the Sea*, é a tempestade no mar, a vida difícil, quer dos que se ausentam, quer das mulheres que ficam, a escuridão e o interior da casa da ilha que se contrapõe ao respeito que todos têm por Maurya e à sua capacidade de discernimento relativamente aos factos dominam a vida da sua família; em *The Shadow of The Glen*, são os campos verdes e o permanente nevoeiro de Wicklow e a frustração interior que se confrontam com a beleza da natureza e da vida em liberdade; em *The Tinkers' Wedding*, é o isolamento das pessoas e a vida marginal à comunidade dominante, que acabam por ser vencidos pela coragem e pela determinação de ambas as mulheres.

Estes assuntos são tratados com naturalidade e até uma certa intimidade, pois são assuntos vistos com simplicidade, sem medos, o que preocupava muitos

protestantes, pois questões como a religião, a fé, a igreja, tinham que ser tratadas com muita formalidade e reverência.

Synge fora assim educado, mas bem cedo se demarca desta educação conservadora e temente da palavra autêntica e simples, fazendo uma interpretação literal das escrituras.

Os católicos discutiam estes assuntos numa forma mais simples e informal, com muito mais familiaridade.

A sua passagem pelas ilhas Aran ensinou-lhe a relacionar a maneira de falar das pessoas das ilhas com o seu modo de vida; ensinou-lhe a relacionar o mito com a realidade. Ouviu as histórias daquele local contadas pelos seus autores, vagueou por entre eles, testemunhou a sua coragem, a sua simplicidade.

Esta aprendizagem tão distante da sua cultura familiar foi

a social lesson, above all, that he learnt as his prepared imagination encountered the language, stories, legends, poems and myths of the people of Aran (King, 1985,p.14).

Foi uma experiência intensa e disso dá-nos conta quando diz,

(I have) given a direct account of my life on the islands, and of what I met with among them, inventing nothing and changing nothing that is essential (Skelton, p.24).

Esta passagem pelas ilhas Aran e Wicklow criou em Synge um sentimento de pertença de identidade com um grupo social distinto do seu pela religião, cultura, língua e meios sociais.

A sua obra vai viver desta experiência e sofrer os ataques dos que não são capazes de aceitar que um Anglo-Irlandês, como Synge, fosse falar com tanta autoridade de uma comunidade que eles próprios reclamavam como sua.

CAPÍTULO IV

RIDERS TO THE SEA

“We will have a hard fight in Ireland before we get the right for every man to see the world in his own way admitted. Synge is invaluable to us because he has that kind of intense narrow personality which necessarily raises the whole issue.”

Yeats⁴⁰

Muitas foram as críticas ao trabalho de Synge, aos temas que escolheu e suas personagens (mais precisamente até à sua morte em 1909), pois a Irlanda vivia momentos de grande exaltação nacionalista.⁴¹

Para estes, as peças de Synge nada tinham a ver com as tradições irlandesas e o facto de se escrever sobre os irlandeses ou sobre a própria nação era avaliado segundo critérios nacionalistas mais dogmáticos, o que tornava as obras de autores protestantes quase automaticamente suspeitas.

Das controvérsias à volta das peças de Synge existem vários registos, não só críticas escritas na imprensa da época, como por exemplo a que Lyons cita no seu livro, esta a seu favor e que apareceu no *The Independent*,

If we think that a national play must be as near as possible a page out of The Spirit of the Nation put into dramatic form ... then we may be

⁴⁰ In *The Letters of W.B. Yeats*, ed. Allan Wade (London, 1954), pp.447-8) in Grene, Nicholas, 2000, *Interpreting Synge*, Dublin, The Lilliput Press, p.11.

⁴¹ “He was in trouble with his audience because he did not idealised his characters and their country enough, and in trouble later with critics and readers because he idealised them too much” (Smith, 1996, p.xiii, xiv)

sure that this generation will not see the rise in Ireland of a theatre that will reflect the life of Ireland (Lyons, 1990, p.243),

mas também críticas vindas de personalidades importantes, como aquela que Christopher Fitz-Simon, refere no seu livro *The Irish Theatre*, a propósito de *The Shadow of the Glen*,⁴²

Arthur Griffith, editor of *The United Irishman*, and a vociferous representative of prissy nationalism, wrote in a pious frenzy that the play derived its inspiration from the 'decadent cynicism that passes current in the Latin *Quartier* (Fitz-Simon, 1982, p. 152).

O mesmo Arthur Griffith considera, nas críticas que faz a Synge, que as mulheres irlandesas das suas peças, "never existed in the flesh in Wicklow nor in any other of the thirty-two counties (Thornton, p.333). Assume-se defensor da honra ferida da mulher irlandesa quando afirma que são as "mais virtuosas do mundo",

... in no country are women so faithful to the marriage bond as in Ireland (Lyons, 1990, p.242).

Tentando ainda responder a estas acusações, Synge envia-lhe uma cópia de "*The Unfaithful Wife*", cuja história lhe fora contada em Aran em 1898, para justificar a autenticidade da origem irlandesa da história. Termina a sua carta dizendo,

As you will see, it was told to me in the first person, as not infrequently happens in folktales of this class (Kiberd, 1979, p.157).

Synge escolheu retratar a vida dos irlandeses em determinada época e num local particular. Para Seamus Deane, Synge escolhera observar e analisar a comunidade irlandesa rural como sofrendo de uma "terrible 'self-inflicted' wound" (Kiberd, 1993, p.xi).

Encontrei nas três peças que propus estudar para esta minha tese um retrato verosímil do quotidiano dos camponeses, onde o ambiente familiar, a vida difícil de trabalho árduo e por vezes perigoso, os costumes e tradições não foram descurados.

⁴² Esta foi a primeira peça de Synge a ser representada, apesar de não ter sido a primeira a ser escrita.

F.S.L. Lyons explica-nos claramente quais as intenções de Synge ao escrever sobre os camponeses,

Synge's peasants were not to be idealised peasants, they were earthy men and women differing from their kind elsewhere only in the beauty of the language Synge put in their mouths, or rather adapted from the Irish he heard them use (Lyons, 1990, p.241).

No entanto, concordo com Declan Kiberd quando diz que “His deeper interest was the violence in which they live” (Kiberd, 1979, p.xi), violência esta que tem a ver precisamente com o modo de vida e as dificuldades de subsistência que as pessoas das ilhas Aran tinham que suportar.

O que mais caracteriza este povo é a pobreza e as dificuldades que têm de enfrentar o que contrasta quer com a beleza exterior das paisagens e a beleza interior daquelas pessoas, quer com a sua riqueza cultural,

...it is part of the misfortunes of Ireland that nearly all the characteristics which give colour and attractiveness to Irish life are bound up with a social condition that is near to penury (CW II, p.286).

O cuidado quase naturalista e a constante preocupação em ser o mais autêntico possível nos cenários que apresenta nas suas peças, com particular atenção para o interior das casa, como o que acontece em *Riders to the Sea*, “Cottage kitchen, with nets, oil-skins, spinning-wheel, some new boards standing by the wall, etc.” (CW III, p.5)⁴³, oferecem ao leitor, com um detalhe quase etnográfico, objectos e actividades domésticas como as associadas ao fabrico do pão e ao fiar.

Numa carta que escreveu a Stephen MacKenna, Synge dá-lhe conta desta sua preocupação com o real, “No drama can grow out of anything other than the fundamental realities of life” (Maxwell, 1984, p.47).

⁴³ Esta descrição faz parte da primeira didascália da peça antes de Nora entrar em acção. O mesmo se passa em *The Shadow of The Glen*, “Cottage kitchen; turf fire on the right; a bed near it against the wall with a body lying on it covered with a sheet. A door is at the other end of the room, with a low table near it, and stools, or wooden chairs” (CW III, p.33).

Synge trata tanto a descrição dos locais como a particular inflexão da língua ou o tipo de conflito com o mesmo rigor.

Decidi começar por analisar, em primeiro lugar, *Riders to the Sea*, escrita em 1905 e a única peça passada nas ilhas Aran, porque é emblemática da sua preocupação e interesse pelas pessoas e tradições de Aran, depois corroborada em parte pelas pesquisas dos seus colegas do Abbey Theatre:

The story itself was recorded in the Aran Islands by Synge, and years later in América Lady Gregory was told by an Irish nurse maid that this was a traditional 'hearth story'; ... known and accepted even in the mainland as part of the Irish folklore (Louro, 1991, p.82).

Nesta peça mostra claramente a sua preocupação relativamente à distância que existe entre a beleza destas mesmas tradições e a pobreza dos seus habitantes.

Aliás, quando a primeira produção da peça estava a ser preparada a preocupação de Synge com o real e autêntico era notória,

He wrote to Michael Costello on Inishere asking about flannel and pampooties, and wanted to be certain that the clothing he was being sent was worn on Inishmaan (Greene, 1985, p. 42).

O próprio título *Riders to the Sea* é testemunha do difícil e perigoso trabalho que os habitantes das ilhas Aran tinham que enfrentar quando as marés não permitiam que os barcos atracassem perto da costa, quer para transportar os animais, quer para levar as pessoas para a ilha grande, tendo que enfrentar as águas, empurrando os animais para pequenos barcos a remos de cascos de tela – o “curagh”, e assim fazê-los chegar aos navios que se encontravam ao largo.

Riders do the Sea é a história de Maurya, uma mulher que luta contra a morte trazida pelo mar, mar esse que ironica e tragicamente também é a sua fonte de sobrevivência, pois é ele que permite obter o sustento da sua família.

Em *The Aran Islands*, Synge refere a importância que cada peça de mobiliário, cada objecto tem para o seu dono e fabricante, como se cada peça contribuísse para ajudar a conhecer a sua própria identidade,

Every article on these islands has an almost personal character, which gives this simple life, where all art is unknown, something of the artistic beauty of medieval life. The curaghs and spinning-wheels, the tiny wooden barrels ... the home-made cradles ... are all full of individuality, and being made from materials that are common here ... they seem to exist as a natural link between the people and the world that is about them (CW II, p.59).

Em *Riders to the Sea* constatamos o mesmo. O vestuário adquire grande importância na peça, pois é através da identificação das roupas que Nora traz escondidas num embrulho quando chega a casa e que dizem ser de um homem afogado em Donegal, que se saberá se elas pertencem ou não a Michael, seu irmão, ausente já há algum tempo e assim poder concluir-se se este morreu ou não, "It's a shirt and a plain stocking were got off a drowned man in Donegal (CW III, p.5),

A meia que acaba por ser identificada como sendo de Michael tem a marca da sua produtora pela forma como está tricotada. Nora identifica o seu trabalho, pois foi ela que fez aquelas meias, algo perfeitamente natural, já que as pessoas confeccionavam as suas próprias roupas e estas meias tinham um pormenor diferente,

Cathleen. It's a plain stocking.

Nora. It's the second one of the third pair I knitted, and I put up three score stitches, and I dropped four of them (idem, p.15).

A morte é frequentemente trágica nas ilhas Aran. As tábuas novas expostas na cozinha estão prontas para serem usadas para caixões pois subitamente pode chegar a notícia da perda de um familiar.

A mãe daquela família, Maurya, já tinha perdido quase todos os homens da sua família, restando-lhe apenas um filho e as duas filhas,

I've had a husband, and a husband's father, and six sons in this house ... but they're gone now, the lot of them (idem, p.21).

O receio é permanente. Será que Bartley vai a Galway, à feira dos cavalos, com tão mau tempo ou conseguirá o padre impedi-lo disso?

Contudo, o tempo escasseia e as irmãs têm de esconder o embrulho com a roupa de Michael, antes que a mãe apareça e enquanto procuram um sítio apropriado o público mais uma vez tem oportunidade de observar a pobreza daquela casa.

É curioso notar que Michael é identificado pela sua roupa já velha e estragada, mas na visão que Maurya tem de Michael, quando sai atrás de Bartley para lhe dar o pão que tinha deixado em casa, este aparece com roupa nova e asseada,⁴⁴ “and there was Michael... with fine clothes on him and new shoes on his fee” (CW II, p.19), roupa esta que talvez nunca pudesse ter tido em vida. É o seu fantasma que ali está, aos olhos de Maurya; é o adivinhar de uma nova vida para Michael que não a terrena; é o destino terrível que a família tem mais uma vez que enfrentar, pois nesta visão de Maurya também está presente o outro filho, Bartley, que tal como Michael, aparece a cavalo.

Porém, na visão de Maurya, Bartley não aparece com roupas novas, tal como acontece com Michael, pois este já tinha concluído a sua viagem pela terra. Bartley teria ainda que a terminar, cumprindo-se assim o destino fatal de todos os homens daquela família não havendo solução alternativa à força e ao poder da natureza, nem mesmo a força da fé e poder da religião,

And in *Riders to the Sea* –the only one of Synge’s plays, interestingly, to be actually set on Aran – while then islanders’ Catholicism is admitted into the play in various ways, its significance is offset by the power of Maurya’s climatic vision of her dead son on the grey pony, which owes nothing to any orthodox religion (Watson, 1979, p.46).

Nora, a mais nova das filhas não percebe isto, procurando conforto na segurança dada pelo padre, dizendo

Nora. Didn’t the young priest say the Almighty God won’t leave her destitute, ‘says he’, with no son living?

⁴⁴ É costume vestir-se os mortos com roupa nova e limpa.

A reacção de Maurya à observação de Nora, mostra-nos a ingenuidade do padre e o seu limitado conhecimento relativamente à vida nas ilhas, pois não se podia resumir tudo a uma questão de fé,

Maurya. (*in a low voice*). It's little the likes of him knows of the sea ...
(CW III, p.5).

Esta relação entre a vida da comunidade e a religião é muito complexa, pois há o receio de não se agradar a Deus ou de se ser mal interpretado. Este “relativo” afastamento dos padres, por parte da comunidade, era visto com alguma suspeição pelos nacionalistas. Synge, amante da natureza desde criança, ainda muito jovem interroga-se sobre vários assuntos defendidos pela igreja e que lhe suscitam sérias dúvidas. Através das palavras de Maurya, entra num domínio muito complexo da vida dos irlandeses – aquele onde as classes sociais se confundem com a religião⁴⁵ e onde as regras não devem ser violadas. Foi até certo ponto um transgressor pois quanto mais se preocupava em retratar a vida realmente como ela era, quanto mais se baseava em factos concretos e comportamentos aceites pela comunidade mais o público, habituado a representações de nacionalismo convencional, se sentia frustrado, acusando-o de trazer para o palco representações insultuosas dos camponeses irlandeses.⁴⁶

Nesta peça encontramos alusões a algumas superstições ligadas às tradições e ao folclore das ilhas como o facto de Bartley voltar atrás para buscar a corda,⁴⁷ necessária para fazer um cabresto para conduzir o animal à feira de Galway,

⁴⁵ “It can best be understood in terms of that complex area of Irish life where social class and religious affiliation intermingle” (Watson, 1979, p.46).

⁴⁶ Para os nacionalistas “Ireland stood for idealism, imagination and spirituality” (Foster, p.431-460).

⁴⁷ Synge, em *The Aran Islands*, faz referência ao modo como as pessoas naquelas ilhas conduziam os cavalos apenas com um cabresto feito de corda sem arreios.

esquecendo-se que “it was considered unlucky for a traveller to return for something he had forgotten” (Kiberd, 1993, p, 163),

Cathleen. I hear some one passing the big stones. Nora (looking out).
He’s coming now, and he in a hurry.
Bartey (comes in and looks round the room; speaking sadly and quietly). Where is the bit of new rope, Cathleen, was bought in Connemara? (CW III, p. 7/9).

Maurya esquece-se de dar a bênção ao filho quando este se ausenta para o mar, “Cathleen. Why wouldn’t you give him your blessings and he looking round in the door?” (CW III, p.11), o que não é bom sinal, pois “It was even more dangerous not to return a blessing” (Kiberd, 1993, p.163).

A descrição da visão de Maurya indicia algo de mau que está para acontecer,

Maurya. I seen Michael. ... I’m after seeing him this day, and he riding and galloping I looked up then, and I crying, at the grey pony, and there was Michael upon it – with fine clothes on him and new shoes on his feet (CW III, p. 19).

Maurya tem a consciência que ver os vivos juntos com o espectro dos mortos é já um mau preságio, que ela própria classifica como “fearfullest thing” (ibidem).⁴⁸

Tudo isto são indícios premonitórios de que algo poderá correr mal, pois estes eram comportamentos aziagos para quem os praticasse.

Outra das superstições é falar com padres no momento de sair para a pesca “It was unlucky to mention a priest in the context of fishing” (Kiberd, 1993, p.164) porque de acordo com a tradição “the powers associated with priests did not always operate in man’s favour” (idem, p.163).

Nora faz precisamente isto quando questiona o padre acerca da morte do irmão ou ainda se Bartley, o irmão vivo irá sair--se bem da sua viagem a Galway,

⁴⁸ Declan Kiberd é da opinião que Synge tirou esta ideia duma história publicada por Lady Gregory no seu livro *Visions and Beliefs in the West of Ireland*, “Here too, a mother tries and frails to bless her son ... as if a hand took and held her throat, and choaked her that she couldn’t say the words” (Kiberd, 1993, p.163).

Nora. The young priest says he's known the like of it. 'If it's Michael's they are', says he, 'you can tell her he's got a clean burial' ...
Cathleen. Did you ask him would he stop Bartley going this day with the horses to the Galway fair? (CW III, p.5).

Estas palavras que Nora diz ter trocado com o padre também nos remetem para outra crença, a de misericórdia divina, medida pelas regras e necessidades físicas dos crentes, neste caso, mantendo um homem na família, pois eles eram o garante do seu sustendo,

Nora expresses the widespread belief that one male member of each island family will be spared by God from drowning, in order to provide for the remaining women-folk (kiberd, 1993, p.163).

Disso Maurya também nos dá conta, quando se lamenta, "It's hard set we'll be surely the day you're drown'd with the rest" (CW III, p.11), o que de facto veio a acontecer.

Esta premonição-lamento realça o papel de Maurya como mulher sofredora e também senhora de sabedoria de vida, diferente da experiência do padre. Maurya tinha noção da arbitrariedade da vida e da morte.

A morte faz parte do quotidiano de Aran, e é aceite com dignidade, sendo quase sempre a consequência directa do trabalho árduo e perigoso dos homens.

Ela aparece com uma força sobrenatural capaz de levar Maurya a sentir coisas para além do natural e comum naquela comunidade, onde o desenrolar da vida tem regras que não se questionam (os homens têm de ir trabalhar, com bom ou com mau tempo, podendo morrer no mar; as mulheres dedicam-se aos afazeres domésticos e aos filhos, chorando os entres queridos quando estes desaparecem),

For the ordinary people of Aran there is an expected and accepted pattern to their lives. Men must continue to work in spite of accidents; if there is likely to be a good horse fair ij Connemara, one cannot hold back simply because there may be bad weather, (Greene, 1985, p.51).

Outro dos aspectos que nesta peça encontramos relacionado com as tradições das ilhas Aran é a matança de animais em honra de São Mateus.

A 11 de Novembro, dia do Festival de São Mateus, as famílias costumam matar um animal que lhes servirá depois de sustento durante o Inverno.

De acordo com a mitologia Irlandesa sacrificavam-se porcos em honra de Manannan Mac Lir, o deus do mar, pois acreditava-se que estes animais comiam os cadáveres, “It was at this time of the year that animals were slaughtered to provide meat for the winter” (Kiberd, 1993, p.165).

Riders to the Sea ocorre precisamente em finais de Outubro, pois Maurya anseia pelas noites após Samhain (que corresponde na tradição católica à noite dos defuntos, 31 de Outubro), ou seja, já livres dos fantasmas que passeiam pelo mar,

It's a great rest I'll have now, and great sleeping in the long nights after
Samhain (CW III, p.25).

A peça inicia-se com Cathleen a fazer o pão para a família sentando-se de seguida a fiar,

Cathleen, a girl of about twenty, finishes kneading cake, and puts it
down in the pot-oven by the fire; then wipes her hands, and begins to
spin at the Wheel (CW III, p.5).

Assistimos, desde logo, à violação de um princípio fundamental da tradição irlandesa: ninguém deve cozer pão ou fiar durante o festival de São Mateus, “this is a violation of the rule which forbade bread-making or spinning during the festival” (Kiberd, 1993, p.165).

O animal que teriam de matar também não foi sacrificado, pois Cathleen dá-nos conta da sua existência quando Bartley regressa a casa para ir buscar a corda de que se tinha esquecido, tendo o porco estado a tentar roer as cordas do caixão,

Bartley. Where is the bit of new rope, ...
Cathleen. Give it to him.
Nora; it's on a nail by the white boards. I hung it up this morning, for
the pig with the black feet was eating it. (CW III, p.9)

Estas omissões do cumprimento das tradições propiciatórias dos males divinos não são voluntárias; são determinadas pela extrema pobreza em que vivia aquela

família e pelo grande sofrimento da mãe. Muitos outros pormenores da peça nos transportam às crenças e superstições das pessoas de Aran.

A permanência do fogo como imagem de vida e de protecção é identificada em todas as culturas, desde o fogo sagrado ao fogo do lar. O descuido de Maurya em não manter o lume bem ateadado quase deixando que este se apagasse, “Maurya takes up the tongs and begins raking the fire aimlessly without looking round” (CW III, p. 11), indicia a perda da vida humana, pois o lume é símbolo de vida e como tal não deve ser apagado, “the fire is symbolic of human life and must not be allowed to die down” (Kiberd, 1993, p.166).⁴⁹

Bartley veste a camisa do irmão já morto, “Bartley lays down the halter, takes off his old coat, and puts on a newer one of the same flannel (CW III, p.11), antes de sair para a feira de cavalos o que também é premonitório de que algo poderá não correr bem, pois é crença corrente que os mortos não gostam que os vivos gozem dos seus pertences e como tal podem sentir alguma inveja se assim acontecer,

the departed still owns whatever property he once possessed and may be jealous of his heir, who now enjoys its possession (Kiberd, 1993, p.166).⁵⁰

O mesmo se pode aplicar a Maurya quando esta usa o pau que Michael usava para caminhar e sai de casa à procura do filho,

Cathleen. Give her the stick, Nora, or maybe she'll slip on the big stones. Nora. What stick? Cathleen. The stick Michael brought from Connemara (CW III, p.13).

Maurya, tem uma sábia consciência da inversão das regras de descendência e herança (e por isso não deixa de nos surpreender) quando desabafa dizendo

⁴⁹ In Ó Súilleabháin, *Irish Folk Custom and Belief*, pp.17-18.

⁵⁰ In Reidar Th. Christensen, *The Dead and The Living*, *Studia Norvegica*, No. 2 Oslo, 1946, p.15.

In the big world the old people do be leaving things after them for their sons and children, but in this place it is the young men do be leaving things behind for them that do be old (CW III, p.13).

Naquele lugar as coisas passam-se ao contrário, sem uma explicação lógica, como se de outro mundo se tratasse. Bakhtin explica esta noção de mundo às avessas, definindo-o como

A characteristic logic , the peculiar logic of the 'inside out (à l'envers), of the 'turnabout', of a continual shifting from top to bottom, from front to rear, ...A second life, a second world of folk culture ... (Bakhtin, 1984, p.11).⁵¹

A pobreza e a miséria em que vivem explicam o quotidiano difícil das pessoas. Não têm alternativa, sujeitando-se áquilo que a natureza lhes pode dar e tirar.

Mas se por um lado o sofrimento está sempre presente, por outro o desejo de remediar as coisas enquanto é tempo também, para que as almas descansem em paz e os vivos continuem o seu percurso na terra.

No final da peça Maurya abençoa Bartley, coisa que não conseguiu fazer nem em casa aquando da sua ida para a feira dos cavalos, nem quando, mais tarde, o vai procurar,

May the Almighty God have mercy on Bartley's soul, and on Michael's soul, and on the souls of Sheamus and Patch, and Stephen and Shawn (CW III p.27).

Maurya não se esquece de pedir protecção também para os vivos a fim de que possam prosseguir as suas vidas até que, inevitavelmente, chegue a sua morte pois "No man at all can be living for ever, and we must be satisfied, (ibidem).

A sua visão do mundo e da vida é bastante objectiva, ninguém vive eternamente e aceita com resignação estóica esse sofrimento.

O ciclo da morte não se interrompe o que nos leva a supor que Maurya não podia acreditar, sem reservas, em tudo o que o padre lhe dizia e a igreja pregava – a

⁵¹ Para Bakhtin esta característica reflecte a capacidade da sociedade se regenerar e agir ao contrário. Em *Riders to the Sea* as coisas parecem ao contrário porque as condições são trágicas, não são carnavalescas.

vida para além da morte - pois ela sabia muito mais sobre a vida dos que vão para o mar do que o próprio padre, talvez por este ainda ser jovem e inexperiente.

Segundo Levitt, a sua experiência de vida prova que as afirmações do padre são irrelevantes, sabendo ela como sabe que a religião não tem controle sobre a natureza.⁵²

A resignação substitui o sofrimento, permitindo que a vida continue. O destino daqueles pescadores é quase sempre morrer no mar.

Esta tragédia, tão comum na vida dos ilhéus, já não causa estranheza; causa sim, sofrimento até porque na maioria das vezes o enterro não se pode fazer, pois os corpos não aparecem.

Assim, compreendemos a agonia de Maurya em tentar encontrar o corpo de Michael para que este tenha um funeral digno de um ser humano e é este o conforto que lhe pode oferecer a filha ao dizer:

Michael has a clean burial in the far north ... Bartley will have a fine coffin out of the white boards, and a deep grave surely (CW III, p.27).

Michael, o primeiro a desaparecer (dos homens que ainda restam àquela família), não pertencia totalmente ao passado, pois o seu corpo não fora encontrado para que se pudesse fazer o luto em pleno. No entanto, o seu desaparecimento remete-nos para um tempo mais longínquo do que a morte de Bartley cujo corpo está ali mesmo à nossa frente, muito mais presente.

Michael não é uma personagem activa e participativa como Bartley, é uma imagem que permite estabelecer uma relação entre o passado e o presente que não será muito diferente e que se vai construindo à medida que os acontecimentos vão surgindo, adivinhando-se, porém, o seu desenlace muito cedo, através das sucessivas premonições a que assistimos.

⁵² Ver Levitt, Paul, M., 1971, *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, The Netherlands, p.100.

A morte de Bartley é, contudo, acidental. Ele morre porque escolheu, mesmo com mau tempo, ir à feira vender o seu cavalo; não morre no mar, como os outros membros da família.

Este facto remete-me novamente para o título da peça, *Riders to the Sea*, tendo também ele uma conotação subjectiva para além daquela, objectiva, que referi no início desta minha análise; *Riders*, serão também aqueles que se aventuram no mar porque escolhem fazê-lo e não por necessidade imediata, mesmo que essa escolha seja prenúncio de morte.

No final da peça aparecem os mesmos elementos da Natureza que no início da peça – o mar, as rochas brancas,

Cathleen. Is the sea bad by the white rocks, Nora? (CW III, p.5), ...
The grey pony knocked him over into the sea, and he was washed out
where there is a great surf on the white rocks (CW III, p.23),

como que a confirmar que o local da morte está mesmo ali ao lado, faz parte da vida daquelas pessoas. São elementos reais que nos transportam para a vida e a cultura dos habitantes daquelas ilhas.

Esta circularidade do texto reforça o seu fechamento e o tom trágico na conclusão da peça.

Maurya fica a saber o destino de todos os seus filhos. Aliás, já o sabia no seu íntimo, pois quando começa a enumerar as mortes já ocorridas na sua família, não ouvindo sequer o grito de alguém que vinha da praia, está consciente de que o destino de Bartley e de Michael não será diferente,

Maurya (continues without hearing anything). There was Sheamus and
his father, and his own father again ... There was Patch after was
drowned (idem, p.21).

O que talvez nunca tivesse pensado é que as tábuas brancas estivessem destinadas ao caixão Bartley, fechando-se assim este ciclo de morte.

É curioso notar que a certa altura, quando as pessoas da aldeia se preparam para ir a sua casa, Maurya questiona-se acerca de quem estará a entrar pela casa dentro, referindo-se a todos os seus filhos já desaparecidos, como se de repente todas aquelas mortes fossem apenas uma, dada a semelhança e a inevitabilidade de todas elas,

... the door.[It] opens softly and old women begin to come in ...
Maurya, (half in a dream to Cathleen) Is it Patch, or Michael, or what is it at all? (CW III, p.21).

Fica-se a conhecer, finalmente, o destino das tábuas brancas, encerrando-se o ciclo de mortes, acabando Maurya por aceitar o seu destino. Termina o seu sofrimento e começa a sua resignação, pois aqueles que a morte conseguiu separar em vida, causando destruição e sofrimento, essa mesma morte acabou por conseguir uni-los.

A constatação desta realidade é a causa da resignação de Maurya, pois o mar já nada pode fazer por ela,

Maurya (raising her head and speaking as if she did not see the people around her), They're all gone now, and there isn't anything more the sea can do to me ... It's a great rest I'll have now and great sleeping in the long nights after Samhain, if it's only a bit of wet flour we do have to eat, and maybe a fish that would be stinking ... No man at all can be living forever, and we must be satisfied (idem, p.23/25/27).

Este seu discurso não aponta para outra vida para além da morte, onde de acordo com os ensinamentos Cristãos, o indivíduo será julgado de acordo com o seu comportamento na terra; aponta, sim, para uma visão da vida onde a existência de um Deus todo poderoso mas não necessariamente misericordioso se faz sentir.

Segundo Kiberd esta posição vem de encontro, não só à visão que Synge tem da vida em Aran, mas também da comparação que faz e da semelhança que estabelece entre a literatura Grega e os primórdios da literatura irlandesa,

nothing in literature is as primitive as that common faith of the Greeks and Irish, faith in another world where the dead continue a life similar to their terrestrial existence, without the hope of being recompensated

for their virtues of the fear of being punished for their misdeeds
(Kiberd, 1993, p.168).

Finalmente Maurya tem a resposta clara relativamente ao que aconteceu aos seus filhos. A morte de Bartley fecha o ciclo de morte naquela família e as tábuas brancas, presentes desde o início, adquirem, finalmente um sentido prático.

Riders to the Sea é a manifestação de várias experiências que Synge viveu e testemunhou durante o período que viveu nas ilhas Aran ao contactar de perto com o modo de vida da população dos ilhéus, cheia de tradições, superstições e manifestações de folclore esquecidas noutras partes da Irlanda. Não menos importante era o modo como sentiam a religião católica, por vezes contraditório.

Christopher Fitz-Simon dá-nos conta disto mesmo no seu livro *Irish Theatre* quando afirma, a propósito desta peça,

Intances may be found in the text of his antropological interest in the primitive yet immensely dignified way of life of the islanders, in local superstition and folklore and in the paradoxical orthodoxy of the Roman Catholic religion of the island people. (Fitz-Simon, 1983, p.152).

CAPÍTULO V

THE SHADOW OF THE GLEN

“The outcry against Mr. Synge’s play seems to be largely dishonest, the real objection not being that it misrepresents Irish women, but that it is a very effective attack on loveless marriages”

J.B.Yeats⁵³

The Shadow of the Glen, escrita na mesma altura que *Riders to the Sea*, é uma peça que retrata o isolamento das pessoas em relação ao resto do mundo, tal como acontece em *Riders to the Sea*, mas em *The Shadow of the Glen*, Synge fá-lo de uma forma menos dramática. Se na tragédia mais curta do século XX se conclui com um velório, nesta pequena farsa, inicia-se com a imagem de velório.

Em *Riders to the Sea* o sentimento de perda, de morte, começa por aparecer camuflado pelas duas filhas Cathleen e Nora, estando presente no embrulho de roupa tão religiosamente guardado. Depois, torna-se claro e real com a exposição do corpo de Bartley diante do público. Synge foi criticado por isto pelo *Irish Times* referindo que esta imagem “may be realistic, but it is certainly not artistic” (Kiberd, 1979, p.168).

⁵³ John Butler Yeats, pai de William Butler Yeats, comenta numa carta que escreve ao *The United Irishman*, as críticas feitas a esta peça. Ver Bushrui, S. B., 1972, *Sunshine and the Moon’s Delight A Centenary Tribute to John Millington Synge 1871-1909*, Lebanon, Coilin Smythe Ltd Cross, Bucks and the American University of Beirut, p.21.

Em *The Shadow of the Glen*, o ‘cadáver’ de Dan Burke aparece sobre a cama e todo o cenário é composto de forma o proporcionar a imagem exacta dum velório, aproximando-nos da realidade,

Cottage kitchen; turf fire on the right; a bed near it against the wall with a body lying on it covered with a sheet (CW III, p.33).

Declan Kiberd refere, no seu livro *Synge and the Irish Language*, um estudo feito por Seán Ó Súilleabháin relativamente aos costumes rurais na Irlanda a este respeito, o qual vem mostrar o quanto Synge se aproximou do real, preocupando-se em ser o mais rigoroso e autêntico:

Seán Ó Súilleabháin, in a pioneering study of the wake in rural Ireland, remarks that the body is normally left on a ‘bed in the kitchen’ and that ‘sheets are hung over the bed. He emphasises that lighted candles stand on a table for the duration of the wake. Normally, men congregate out of doors at a wake but they move ‘inside the kitchen if the weather is inclement (Kiberd, 1979, p.169).

Nesta peça, logo de início vemos Nora Burke a acender velas e a olhar com alguma preocupação e ansiedade para a cama onde está deitado Dan Burke,

Nora Burke is moving about the room, settling a few things and lighting candles on the table, looking now and then at the bed with an uneasy look. (CW III, p.33).

Também coincide com a tradição o facto de Nora só convidar o Tramp a entrar para sua casa porque o tempo estava muito mau,

Nora. Good evening kindly, stranger, it's a wild night, God help you, to be out in the rain falling (ibidem).

Há outros aspectos que Kiberd refere neste seu livro, baseados no mesmo estudo e que são coincidentes com a peça.

Um deles tem a ver com a exposição do corpo. Na peça, o Tramp manifesta alguma preocupação pelo facto do “cadáver” não estar devidamente composto,

Tramp. Isn't it a great wonder you're letting him lie there, and he not tidied, or laid out itself? (ibidem).

Segundo Ó Súilleabháin “this task is usually performed by neighbouring women, as soon as it is clear that death has supervened” (Kiberd, 1993, p.169).

Nora fala da personalidade do marido e do modo de vida que levava,

Nora. He was an old man, and an odd man stranger, and it's always up
on the hills he was, thinking thoughts in the dark mist (CW III, p.35),

o que também era costume acontecer nos velórios, “the personality of the deceased is
recalled at wakes” (Kiberd, 1993, p.170).

Nora oferece whisky e tabaco ao Tramp,

Nora (*pouring him out a glass of whisky*). Maybe that would do you
better than the milk of the sweetest cow in County Wicklow ...

Nora (*giving him a pipe and tobacco from the table*). I've no pipes
saving his own, stranger, but they're sweet pipes to smoke (ibidem),

o que o deixa estupefacto, pois nunca tinha assistido a um velório pronto sem
ninguém a velar o morto,

Tramp (*filling a pipe and looking about the room*) I've walked a great
way through the world, lady of the house, and seen great wonders, but
I never seen a wake till this day with fine spirits, and good tobacco, and
the best of pipes, and no one to taste them but a woman only (idem,
p.37).

Estes comportamentos também faziam parte da tradição, “Normally, at a wake
the guest is given whiskey and new clay pipes” (Kiberd, 1979, p.170).

Se este seu propósito causou, a alguns críticos, algum mau estar, também lhe
granjeou elogios, principalmente daqueles que amavam e defendiam, quer a língua
gaélica, quer as tradições do povo irlandês,

Many other lovers of the native language ... believed that the play was
a magnificent achievement, for in it Synge achieved his major aim of
transmuting ancient folk beliefs into modern dramatic art (Kiberd, 1979,
p.175).

The Shadow of the Glen passa-se em Wicklow, “The last cottage at the head of a
long glen in County Wicklow” (CWII, p.31), apesar de ter sido inspirada numa história
que Synge ouviu contar nas ilhas Aran e à qual já fiz referência no capítulo anterior.⁵⁴

⁵⁴ Ver CW II, p.70-72.

A história deste homem é muito semelhante à de Dan Burke, o marido de Nora, em *The Shadow of the Glen*, mas na peça, Michael Dara, o amante, teve mais sorte que o amante da história das ilhas Aran, fortemente punido, não se ficando a saber o que é que realmente aconteceu à mulher,

The dead man got up, and he took one stick, ... The dead man hit him a blow with the stick so that the blood out of him leapt up and hit the gallery (CW II, p.72).

A comunidade de Wicklow aparece retratada nesta peça, resultado daquilo que Synge ouviu e viu e que podemos lêr em três textos seus "*An Autumn Night in the Hills*, *The Opression of the Hills* e *At a Wicklow Fair*.

No primeiro, Synge descreve uma visita a uma

wild glen on the western slope of County Wicklow ... the last cottage on the edge of two ranges of mountains that stretch on the north and west to the plain of Kildare (idem, p.187).

Identificamos este local como sendo Glenmalure, o local onde se desenrola a peça *The Shadow of the Glen*,

The last cottage at the head of a long glen in County Wicklow (CW III, p.31 ... the time the shadow was going up through the glen, and when the sun set on the bog beyond (idem, p.35),

coincidindo esta descrição com o crepúsculo em Glenmalure, num dia sombrio e chuvoso de outono,

seeing nothing but the mists rolling down the bog, and the mists again, and they rolling up the bog, and hearing nothing but the wind crying out in the bits of broken trees were left from the great storm, and the streams roaring with the rain (idem, p.49).

Em *An Autumn Night in the Hills*, Synge também refere a ausência dos homens durante o dia e a solidão das mulheres,

you've come on a bad day, said the old woman, for you won't see any of the lads or men about the place (idem, p.188),

semelhante ao sentimento de Nora Burke

It's in a lonesome place you do have to be talking with someone, and looking for someone, in the evening of the day (CW III, p.49).

A solidão serve para justificar ou explicar os comportamentos das mulheres naquele local; a rapariga da sua história afeiçoa-se ao seu cão, pois é a única companhia; Nora justifica a sua familiaridade com estranhos dizendo,

What way would a woman live in a lonesome place the like of this place, and she not making a talk with the men passing (CW III, p.57).

No segundo texto, *The Opression of the Hills* fala das montanhas e da solidão de Wicklow;

Among the cottages that are scattered through the hills of County Wicklow ... these people live for the most part beside old roads and pathways where hardly one man passes in the day (CW II, p.209),

algo semelhante ao que se passa em *The Shadow of the Glen*,

Nora. How would the like of you passing in the dark night know the lonesome way I was with no house near me at all? (CW III, p.37).

As montanhas também têm um papel importante na vida das pessoas em *The Shadow of the Glen*, pois é para lá que se deslocam os maridos deixando as mulheres em casa, sozinhas e entregues a elas mesmas, “it’s always up on the hills he (Dan) was (CW III, p.35).

Tal como o mar em *Riders to the Sea*, as montanhas são o sustento mas também um perigo constante para as pessoas, pois os homens estavam sujeitos às intempéries e ao solo traiçoeiro das montanhas, muitas vezes causa de desastres e desaparecimento. Esta aparente contradição leva as pessoas a interagir com elas.

De facto, estou de acordo com Mary C. King, quando diz que o contacto com estes elementos “is the life-giving, life-taking world of process and change” (King, 1985, p.69).

Em *At a Wicklow Fair*, Synge conhece um camponês “radiant with delight” (CWII, p.226), que fala de uma feira estupenda,

It’s a fine fair, Mister, and I’m after selling the lambs I had here a month ago and no-one would look at them (ibidem),

bastante semelhante ao tom gabarola e confiante de Michael Dara em *The Shadow of the Glen*, quando se refere à sua ida à feira para vender o seu gado,

they were saying in the fair my lambs were the best lambs, and I got a grand price, for I'm no fool now at making a bargain when my lambs are good (CW III, p.51).

Na peça de Synge, Michael é poupado, sendo a mulher fortemente castigada e penalizada pela sua frustração sexual. Isto não acontece na história que lhe contaram em Wicklow.

Para a época, Synge foi bastante audacioso e corajoso em apresentar em palco uma peça onde se falava de sexo e promiscuidade, sendo criticado por isso mesmo.

Podemos ver o seu desagrado nas cartas que escreveu a Stephen Mckenna dizendo, "Heaven forbid that we should have a morbid sex obsessed drama in Ireland" (Skelton, p.40).

Arthur Griffith ataca veementemente o novo teatro irlandês nomeadamente Yeats e Synge discordando em absoluto do tipo de peças que este teatro apresentava. A propósito desta peça diz o seguinte:

The Irish National Theatre Society was ill-advised when it decided to give its imprimatur to such a play 'In a Wicklow Glen' ... It is a staging of a corrupt version of that world-wide libel on womankind ... Man and woman in rural Ireland according to Mr. Synge, marry lacking love, and, as a consequence, the woman proves unfaithful. Mr. Synge never found that in Irish life.⁵⁵

Os nacionalistas ansiavam por uma sociedade que se revisse nos seus valores ortodoxos e como tal a mulher teria de se comportar de acordo com esses mesmos valores. O comportamento de Nora não condizia com a ortodoxia nacionalista.

Nora sai penalizada desde o momento em que aceita ter um casamento sem amor,

⁵⁵ Artigo, originalmente, publicado no *United Irishman* a 17 de Outubro de 1903 in Harrington, 1991, p.401.

Nora. What way would I live and I an old woman if I didn't marry a man with a bit of a farm, and cows on it, and sheep on the back hills (CW III, p.49).

A sua ânsia de liberdade como mulher fica por alcançar, pois a fome e o isolamento da terra em que vive não lhe permitem agir de outra maneira nem acreditar num modo de vida diferente,

It's in a lonesome place you do have to be talking with someone, and looking for someone, in the evening of the day ... I was a hard child to please and a hard girl to please and it's a hard woman I am to please (idem, p.49).

A necessidade impele a jovem a aceitar este casamento de conveniência. A sua desolação é bem patente nas palavras que dirige a Michael Dara quando este lhe fala em casamento,

Why would I marry you, Mike Dara? You'll be getting old, and I'll be getting old, and in a little while ... you'll be sitting up in your bed – the way himself was sitting (idem, p.41).

O medo da velhice é um assunto recorrente na peça. Nora é assaltada pelo medo de envelhecer e faz referência a pessoas que se tornaram mental e fisicamente decadentes. Deixa transparecer esse seu medo e também o medo da solidão quando se refere a Peggy Cavanagh dizendo,

Nora. ... look on Peggy Cavanagh, who had the lightest hand at milking a cow ... and there she is now walking round on the roads, or sitting in a dirty house, with no teeth in her mouth, and no sense, and no more hair (idem, p.52),

A ideia de morte vem associada à ideia de sensualidade e beleza, ou melhor, da falta de ambas, tornando-se numa morte lenta, dando tempo a que o sujeito (e aqui particularmente a mulher) contemple a sua decadência física e psicológica. Para Nora o casamento parece agravar a sua situação.

Nora não aceita casar-se com Michael Dara, talvez antevendo uma vida semelhante aquela que teve com Dan. O casamento, na opinião de Nora, torna este destino ainda mais trágico para a mulher, pois a velhice apoderar-se-à igualmente de Michael e em breve estará a viver uma situação semelhante.

Nora. Why would I marry you, Mike Dara? You'll be gettinh old, and I'll be getting old, ... you'll be sitting up in your bed ... with a shake in your voice, and your teeth falling, ... we'll all getting old, but it's a queer thing surely (CW III, p.52//53).

Michael, nesta cena, prontamente se encarrega de contar o dinheiro que vê sobre a mesa, pois isto era que mais lhe interessava. O bem-estar económico para ele é mais importante do que tudo o resto. Aqui é perceptível o diferente estado de espírito dos dois jovens.

A felicidade de Nora passa por uma vida em comunhão com a natureza onde o amor poderá ser celebrado em perfeita liberdade mesmo que esta sua escolha envolva riscos, pois estes valem a pena quando são em nome da “vida”,

Tramp. You'll not be getting your death with myself, lady of the house ... you'll be feeling the cold and the frost, and the great rain, and the sun again, and the south wind blowing in the glens, you'll not be sitting up on a wet ditch the way you're after sitting in this place, making yourself old with looking on each day and it passing you by. ...
Nora. I'm thinking it's myself will be wheezing that time with lying down under the Heavens when the night is cold, but you've a fine bit of talk stranger, and it's with yourself I'll go. (idem, p.57).

O medo da velhice e da perda de razão não é uma preocupação exclusiva de Nora. O Tramp e Michael fazem referência a Patch d'Arcy mostrando também o seu receio em envelhecer ou vir a ter a mesma sorte que Patch,

Tramp ... then I heard a thing talking – queer talking ... and the third day they found Darcy” (idem, p. 39) ...
Michael. Is it the man went queer in his head the year that's gone (idem, p.47).

É curioso notar que Nora refere o aspecto decadente de Peggy ou mesmo o aspecto que Michael poderá ter quando um dia envelhecer, mas não especula acerca do seu próprio aspecto apesar de saber que este se alterará, inevitavelmente, com os anos. As imagens de decadência e morte, apesar de não serem explícitas no seu caso, causam-lhe uma enorme ansiedade por serem inevitáveis. O não querer falar de si própria revela a sua angustia em admitir que um dia ficará igual às outras velhas

que ela tão bem conhece. Falar explicitamente disto causar-lhe-ia um sofrimento ainda maior, pois a velhice é o estágio imediatamente anterior à morte inexorável.

Neste aspecto Nora assemelha-se a Maurya, pois a esta também só lhe resta a morte após a tragédia que se abateu sobre a sua família.

Só Nora Burke tem sensibilidade para as coisas que realmente valem a pena na vida, reavaliando a sua escolha de jovem,

Nora. I do be thinking in the long nights it was a big fool I was that time, Michael Dara, for what good is a bit of a farm with cows on it ... when you do be sitting, looking out from a door the like of that door, and seeing nothing but the mist ... and hearing nothing but the wind crying out ... the the streams roaring with the rain? (CW III, p.49),

Esta análise que Nora faz da sua vida leva o leitor a pensar que ela preferiria não ter tomado aquele rumo e não ter vivido daquele modo, naquele lugar, sempre à espera de alguém que pudesse passar por aquelas paragens, que pudesse interromper a sua solidão e isolamento, não obstante ter feito um casamento de conveniência. À partida isto parece contraditório, pois por um lado queixa-se da solidão a que esteve votada enquanto casada com Daniel Burke, mas por outro foi ela que escolheu o seu caminho, optando pelo conforto material em detrimento do equilíbrio emocional.

Nesta época as opções das mulheres eram muito limitadas. Dependiam quase sempre do marido, do pai ou da família, não lhes restando muitas alternativas ao casamento se não quisessem acabar sozinhas e desprotegidas. Na maioria dos casos os casamentos eram por conveniência,

The 'boy' was unable to marry until he inherited the farm this being the reason for so many late marriages ... the parents looked for a suitable wife for the son ... The match was essentially an economic deal ... a suitable wife had to be found –someone who would be a good worker and bear healthy children (Beale, 1986, p.259).

Nesta peça Nora é exemplo disto mesmo, admitindo a sua situação de total dependência em troca de um abrigo e comida para poder sobreviver; a estabilidade económica do velho Daniel Burke era uma segurança contra a necessidade e miséria.

Michael e Dan são exemplo do materialismo masculino. Ao primeiro interessa-lhe o dinheiro que vê em cima da mesa, propondo a Nora casamento, logo que a decência o permita,

Michael. That's three pounds we have now, Nora Burke ... That's five pounds and ten notes, a good sum surely! ... We'd do right to wait now till himself will be quiet a while in the Seven Churches, and then you'll marry me (CW III, p.51).

O segundo reage imediatamente a seguir à proposta de casamento de Michael expulsando Nora de casa,

Dan. You'll walk out now from that door, Nora Burke, and it's not tomorrow, ... you'll put in your foot through it again. (idem, p.53).

Agora que a mulher “problemática” foi afastada, resta aos dois pastores uma vida de ociosidade, farsa e whisky,

Dan. I was thinking to strike you, Michael Dara, but you're a quiet man ... *(He pours out two glasses of whiskey, and gives one to Michael,* (idem, p.59).

Apenas o Tramp foge à regra, apresentando sentimentos diferentes dos dois pastores,

Tramp. It's a hard thing you're saying, for an old man, ... what would the like of her do if you put her out on the roads (idem, p.53),

tentando chamar à razão não só o marido de Nora, mas também Michael apesar das suas palavras não surtirem o efeito desejado,

Tramp. (pointing to Michael) Maybe himself would take her.” ... “Give you the half of a dry bed, and good food in your mouth (idem, p.55).

É o Tramp que encoraja Nora a sair de casa com ele, acompanhando-a. É ele que a leva a acreditar que pode ter uma vida livre com um pouco da beleza que ela tanto ansiava,

Tramp. Come along with me now, lady of the house ... you'll be hearing the herons crying out over the black lakes ... it's fine songs you'll be hearing when the sun goes up, and there'll be no old fellow wheezing the like of a sick sheep close to your ear. (CW III, p.57).

Uma vida livre, apesar de nada ter e de depender da caridade dos outros, faz do Tramp um homem sensível às coisas que realmente interessam, vivendo em harmonia com a natureza e com aquilo que a terra lhe oferece.

A sua liberdade permite-lhe ter uma visão da vida diferente e um modo de pensar distinto o que lhe permite compreender a insatisfação de Nora Burke, conseguindo conquistar a sua admiração como homem.

O casamento sem amor, mas também a mulher que anseia por liberdade são postos em causa nesta peça de Synge e isto valeu-lhe algumas críticas,

Subsequent critics have agreed, without dissent, that Synge's women in their vigour and independence, present an implicit attack on a traditional conception of womankind (Bushrui, 1972, p.22).

Ambos, Nora Burke e o Tramp estabelecem pontos em comum, como por exemplo a admiração que têm por Patch Darcy e por quem Nora tinha sentido algo muito especial,

Nora. (with interest) You knew Darcy? ... God spare Darcy, he'd always look in here and he passing up or down, and it's very lonesome I was after him a long while ... and then I got happy again (CW III, p.39).

Na opinião de Tramp, Patch Darcy foi um verdadeiro pastor,⁵⁶ conhecedor das montanhas como poucos, vivendo em comunhão com a natureza, tal como ele próprio, também conhecedor das montanhas, habituado a vaguear por elas, estando mais ligado aos homens das montanhas do que por exemplo Michael, "the kind of farmer has come up from the sea to live in a cottage beyond" (idem, p.41).

O Tramp exemplifica aquilo que Synge defende quanto à natureza dos homens,

⁵⁶ "Tramp. That was a great man ... There was never a lamb from his own ewes he wouldn't know before it was marked" (CW III, p.47).

Man is naturally a nomad ... and all the wanderers have finer intellectual and physical perceptions than men who are condemned to local habitations ... the vagrant, I think, along with perhaps the sailor, has preserved the dignity of motion with its whole sensation of strange colours in the clouds and of strange passages with voices that whisper in the dark (CW II, p.195/196).

Ao decidir mudar o fim da história que ouviu contar, dando à peça um final menos violento fisicamente, optando por uma violência de cariz social e psicológica, Synge mostra que a sua preocupação vai para além de criticar o casamento sem amor; a rigidez dos comportamentos sociais e a violência psicológica que tais comportamentos impunham apenas para se ter o respeito da comunidade afligiam-no muito mais, “one might say that marriage was merely one aspect of the social rigidity that offended Synge’s sense of life” (Bushrui, 1972, p.22).

The Shadow of the Glen testemunha o interesse nacionalista do autor em pôr em evidência o que é puramente irlandês, pois sendo baseada numa história contada por um camponês confere-lhe dignidade e honras de palco.

Contudo do ponto de vista do ser humano, Synge tem necessidade de a alterar, pois a violência patente na história que ouviu nada tem a ver com o seu ponto de vista antropológico,

The Shadow of the Glen, and its justification as a tale, lies in the satisfaction it offers to man’s appetite for destruction: ‘The dead man hit him a blow with the stick so that the blood out of him leapt up and hit the gallery. This is my story.’⁵⁷ Synge’s play, in contrast, not only reverses the triumph but also transforms the violence into spiritual violence (Bushrui, 1972, p.22).

⁵⁷ In CW II, p.72.

CAPÍTULO VI

THE TINKER'S WEDDING

"The Tinker's Wedding defines the anti-society and claims for it an equality with established society"

Bushrui⁵⁸

The Tinker's Wedding, apesar de ter sido escrita em 1903, não chegou a ser representada ainda durante a vida de Synge por ter sido considerada, tal como refere numa das suas cartas, "too immoral and anticlerical" (King, 1985, p.87). Só foi posta em palco, pela primeira vez, em 1909, em Londres,⁵⁹ não obstante ter sido publicada em 1907, com um prefácio no qual Synge, de certa forma se defende dos críticos, antevendo uma crítica desfavorável,

Of the things which nourish the imagination humour is one of the most needful, and it is dangerous to limit or destroy. ... In the greater part of Ireland, however, the whole people, from the tinkers to the clergy, have still a life, and a view of life, that are rich and genial and humorous. I do not think that these country people, who have so much humour themselves, will mind being laughed at without malice, as the people in every country have been laughed at in their own comedies (CW IV, p.3).

É curioso verificar que numa primeira versão deste seu prefácio, Synge utilizou as expressões "country clergy" e "country people" bem como a frase "as the clergy in

⁵⁸ In Bushrui, S. B., 1972, *Sunshine and the Moon's Delight A Centenary Tribute to John Millington Synge 1871, 1909*, Lebanon, Colin Smyth Ltd and the American University of Beirut, p.81.

⁵⁹ Ver Johnston, Denis, 1965, *John Millington Synge*, London and New York, Columbia University Press, p.29.

every Roman Catholic country that had real religion” no lugar da frase actual “as the people in every country have been laughed at in their own comedies”.⁶⁰

Synge sentiu necessidade de as substituir, pois soavam demasiado duras para a época e não teriam, certamente, o efeito de amenizar as críticas, uma vez que punham em causa, subtilmente, a existência de uma religião verdadeira e séria, endereçando a culpa a uma religião e a um clero específicos.

Outros autores também tinham, por esta altura, exposto a questão da honestidade e vocação dos padres.

Anteriormente mencionei um poema, ‘*An Siota agus a Mháthair*’ do livro de Douglas Hyde, *Religious Songs of Connacht*, publicado em 1906 onde este faz referência à ambição materialista de um padre e põe em causa a sua honestidade,

Till the Bishop is paid the ‘Nobis’ is not read,
And, you hag, isn’t it a dear business, the ‘ego Vos’.⁶¹

Ora, Synge, nesta peça faz o mesmo. Apresenta-nos um padre que só celebrará um casamento se lhe pagarem o devido preço. Não vacila no seu propósito de ganhar dinheiro nem tem em conta a condição social dos noivos, pobres e sem recursos, não parecendo nada interessado na fé dos noivos, nem lisonjeado pelo facto de estes quererem a benção da igreja para a sua união,

Priest ... and if you want to be married, let you pay your pound. I’d do it
for a pound only, and that’s making it a sight cheaper than I’d make it
for any one of my own pairs is living here in the place (CW IV, p.15).

Synge conhecia profundamente a obra de Douglas Hyde. Leu os três livros de poemas de Connacht e faz referência a uma peça de Hyde, *Casadh na tSúgáin* (*The Twisting of the Rope*), representada em 1901 e inspirada precisamente num poema de amor de Connacht,

⁶⁰ CW IV, p.3/4.

⁶¹ Douglas Hyde, *Pléusgadh na Bulgóide*, Dublin, 1903, p.21 in Kiberd, Declan, 1993, *Synge and the Irish Language*, Dublin, Gill and Macmillan, p.143.

This was the first occasion on which a work in Irish was played on a large stage (Kiberd, 1993, p.146).

Não deixa de ser, no mínimo, irónico, o facto de *The Tinker's Wedding* não ter sido representada quando foi publicada, por ter sido considerada imoral e poder ofender a “Gaelic League” pelo facto de tratar um tema que precisamente também fora tratado num poema gaélico, publicado por Hyde, ele próprio, presidente da liga.

Kiberd dá uma justificação para isto, que enfatiza a diferença entre o texto escrito e a representação,

The folk could tolerate the idea of violence to a priest as long as it was kept on a verbal level. But to have this violence enacted physically on stage was quite another matter (idem, p.144).

The Tinker's Wedding, à semelhança das peças anteriores, foi também inspirada numa história que Synge ouviu, desta feita em Wicklow, referente a um latoeiro itinerante, um “Tinker”,

That man is a great villain. ... One time he and his woman went up to a priest in the hills and asked him would he wed them for half a sovereign ... he'd wed them surely if they'd make him a tin can along with it (the half sovereign) ... They went off then and in three weeks they came back ... 'have you the tin can?' said the priest. 'we have not', said the tinker; 'we had it made at the fall of night, but the ass gave it a kick this morning the way it isn't fit for you at all' ... 'It's a pair of rogues and schemers you are, and I won't wed you at all.(CW II, p.228/229).

Esta é a história base a partir da qual foi sucessivamente melhorando nas diversas versões que ia escrevendo,

The Tinker's Wedding was first written a few years ago about the time I was working at *Riders to the Sea*, and *In the Shadow of the Glen*. I have re-written it since ... Synge wrote again on 18 January 1906, 'I have a few changes to make in the "Tinker's Wedding" then – if you have still any wish to see it – I will be glad to send you a copy ... Finally the MS, itself was posted in April, although Synge was still not happy with his work. (Preface to the Tinker's Wedding, CW IV, p.4),

até atingir uma estrutura dramática adequada. Nela desenvolve o tema do casamento, que ocupa um lugar de destaque na tradição carnavalesca, “brincando” quer com os comportamentos e valores convencionais ou ortodoxos que acabavam

por influenciar “tinkers” e padres, quer com os comportamentos próprios e individuais de ambos.

Associando o desejo de casamento a um período festivo como o Carnaval, Synge está a criar pares de associações que se tornaram críticas e pouco convencionais.

Nesta peça, Synge junta padres e latoeiros, que normalmente aparecem em campos opostos da sociedade. Se os primeiros, por serem líderes espirituais, granjeavam mais respeito e apreço por parte da comunidade, os segundos são considerados pela maior parte da população como marginais.

A razão deste encontro é o simples facto de Sarah Casey desejar oficializar a sua relação, já longa, com Michael Byrne, acabando por dar um lugar de destaque a ambos os grupos, latoeiros e padres.

Apesar de cada grupo conhecer o seu mundo muito bem, os latoeiros pelas suas viagens pelas terras onde trabalham e vendem os seus produtos e os padres pela sua sabedoria, nenhum parece, no entanto, conhecer muito bem o estilo de vida do outro.

Isto é notório nos diálogos de Mary Byrne com o padre, logo no acto I, quando aquela lhe pede para este lhe rezar uma oração,

Mary. ... And I'm thinking it should be great to hear a scholar, the like of you, speaking Latin to the saints above.
Priest. (*scandalised*) Stop your talking, Mary Byrne; you're an old flagrant heathen and I'll stay no more with the like of you. (*He rises*)
Mary. ... Stop till you say a prayer ... I'll give you my blessings and the last sup from the jug (CW IV, p. 21).

Este pedido é algo perfeitamente natural para Mary, pois só queria ouvi-lo falar na sua língua, como se de um estrangeiro se tratasse.

Mary não estava interessada na mensagem do padre; estava sim interessada em ouvir, simplesmente, o som da sua voz.

Synge, com este pedido de Mary, consegue esvaziar de qualquer conteúdo intrínseco o valor da posição do padre ao torná-lo num produtor de sons interessantes ou estranhos, um mero aparelho fonador esvaziado de conteúdo ou poder.

De certa forma, isto vem ao encontro da sua própria posição face à igreja e à religião. Ele próprio confessa a sua perda de fé, “I had relinquished the Kingdom of God” (Cormack, 2000, p.93).

Denis Johnston, no seu livro *John Millington Synge* explica-nos o que é, afinal de contas, um “tinker”, aos olhos das comunidades:

an itinerant, a breeder of large families, a pest wherever he camps – with his donkeys, his coloured carts, and his wild-looking girls and fortunetelling crones. Unlike the gypsy he is indigenous to the country, and is dignified by having an ostensible trade –the making and mending of pots and pans (Johnston, 1965, p.13),

ajudando o leitor a perceber estes “tinkers” que não são ciganos, apesar de nómadas, pois são “indigenous” e “dignified” pela sua profissão. Michael não vê qualquer razão para o casamento a não ser uma razão muito pragmática: encara-o como uma aliança de interesses para obter estabilidade económica,

Michael (gloomily) If I didn't marry her, she'd be off ... and there isn't the like of her for getting money and selling songs to the men (CW IV, p.35).

Por outro lado, Sarah, ao contrário da tradição das suas gentes, aparece desejando o casamento como forma de obter um estatuto social respeitável,

Sarah. (angrily) ... I've as good a right to a decent marriage as any speckled female does be sleeping in the black hovels, would choke a mule ((ibidem).

A energia e vitalidade dos “tinkers” também não passam despercebidas ao leitor, pois são pessoas com um temperamento agressivo, quase sempre à beira de cometerem actos violentos.

Disto é exemplo a atitude de Sarah quando insiste para que Mary Byrne vá à feira na tentativa de conseguir dinheiro,

Mary. ... it's queer tempers they have ... it's little but bad words and swearing out you'd get from them.
Sarah. (*losing her temper and breaking out fiercely*) Then ... let you walk off from this place where you're not wanted ... (CW IV, p.31),

ou quando percebe que Mary Byrne vendeu a lata que serviria de parte do pagamento do seu casamento,⁶² ou ainda quando Michael sugere matar o padre.⁶³

Os itinerantes têm para si um código de valores muito particular, onde o casamento religioso não parece figurar.

A resposta de Mary Byrne a Sarah Casey, é reveladora do sentido do real e da frieza dos factos,

Mary (*soothingly*) It's as good a right you have surely, Sarah Casey, but what good will it do? Is it putting that ring on your finger will keep you from getting an aged woman and losing the fine face you have, or be easing your pains...? (idem, p.37),

apesar de não ser o sentimento geral entre as pessoas católicas da época, mesmo aquelas que porventura tinham uma vida de nómadas, pois segundo refere Nicholas Grene,

The Report of the Commission on Itinerancy (1963) reveals that virtually all itinerants are catholic ... they 'see to it that their children receive the Sacraments of baptism, Penance, Holy communion and Confirmation'. The marriage tie, it seems, 'is not any weaker than it is in other catholic marriages ... itinerants have a high standard of sexual morality and there is no evidence of promiscuity' (Grene, 1985, p, 106/107).

Este documento surgiu muito depois de Synge ter escrito *The Tinker's Wedding*. Apesar disso, certamente que as coisas anteriormente não se passavam de modo diferente e contrário a esta data, pois Sarah utiliza expressões como "Holy Father from Rome", "candles on the Throne of God", "holy father" ou "your reverence" e

⁶² "Sarah (to Mary, working herself into a rage) It's making game of me you'd be ... but if you were thinking to be mighty cute walking off, or going hide in the church, I've got you this time, and you'll not run from me now. (She seizes one of the bottles)" (CW III, p.43)

⁶³ "Michael. ... I have a mind to run him in a bog-hole the way he'll not be tattling to the peelers of our games today "(idem, p.47).

algumas frases que denotam algum reconhecimento e respeito pela igreja católica, o que aliás era comum na fala dos camponeses,

Sarah. ... She's no shame the time she's a drop taken; and if it was the Holy Father from Rome was in it, she'd give him a little sup out of the mug (CW IV, p.19).

Synge não poderia ter escolhido outra linguagem senão aquela própria dos camponeses católicos, pois o seu propósito era mesmo este, apesar deste grupo social - os "tinkers" – viverem à margem da sociedade, e serem considerados, por muitos, como pagãos, diferentes dos demais.

O que distingue os "tinkers" dos demais é a sua maneira de viver e o que pensam das pessoas.

O início do acto II começa com os preparativos do casamento de Sarah Casey, entusiasmada pelo facto de finalmente poder vir a ser uma mulher "decente".

Mary apercebe-se do que está para acontecer e insurge-se contra o casamento havendo algumas trocas de palavras menos agradáveis entre Mary e Sarah, testemunhadas pelo padre que fica escandalizado ao ouvir certas palavras, voltando atrás na promessa que fez em celebrar o casamento,

Priest.(*going to Sarah, half terrified at the language that he has heard*)
Well, aren't you a fearful lot? ... I'm, thinking you were never christened, Sarah Casey; and it would be a queer job to go dealing Christian sacraments unto the like of you (idem, p.33).

Porém, Sarah acaba por concordar com Mary. As suas palavras calam bem fundo no espírito de Sarah, pois acaba por abandonar a ambição de se casar com Michael, levando-nos a concluir que afinal o casamento como valor moral e religioso é pouco importante na sua vida, servindo apenas para esconder o receio que as pessoas têm de enfrentar o mundo e a vida tal como são,

Sarah. (*puts the ring on his (the priest's) finger*) There the ring, holy father, to keep you minding of your oath until the end of time ... it'll be a long day till I go making talk of marriage or the like of that (idem, p.49).

Mary Byrne, apesar de não partilhar da vontade de Sarah e achar o casamento algo inútil, pois não altera em nada o curso da vida, não está completamente contra o padre. Ela partilha com ele o gosto pela bebida, considerando-o até uma companhia boa para partilharem um copo não obstante ser um pouco irónica e até cómica no convite que endereça ao padre,

Mary.(*persuasive*) Let you not be shy of us, your reverence. Aren't we all sinners, God help us! Drink a sup now, ... we won't let on a word about it till the Judgement Day (CW IV, p.17)

a que este não se fez rogado, aceitando-o de bom grado.⁶⁴

O padre tem um comportamento ambíguo, pois não seria de esperar tal atitude, uma vez que padres e “tinkers” não se misturavam, “The tinkers and ‘the establishment’ are too much at odds for any compromise to be possible” (Bushrui, 1972, p.77).

Os católicos não aceitavam que a figura do padre fosse representada de uma forma cómica. No primeiro acto o padre ao baixar o custo do casamento consegue granjear alguma simpatia que mais tarde, já no final da peça, lhe vai ser muito útil, pois os actos violentos que lhe são perpretados contribuem para fazer dele um “mártir”, perdendo os “tinkers” a simpatia que tinham granjeado no início da peça.

Será interessante observar como a relação pouco ortodoxa entre o padre e Mary Byrne apresenta traços do carnavalesco.

Num mundo aparentemente dividido pela fé, numa sociedade em que se é ou católico ou protestante, Mary não sabe rezar, não reza e chega mesmo a dizer ao padre que nunca viu um padre rezar, coisa que ela espera que ele faça, pois é essa a sua função, prometendo-lhe a sua benção se ele o fizer, acompanhada de “a sup”, “I'll give you my blessing and the last sup from the jug” (CW IV, p.21). Aqui as coisas

⁶⁴ “Priest (*with resignation*) Well, here's to your good health and God forgive us all” (idem, p.19).

passam-se ao contrário pois quem deve dar a benção é o padre e não Mary Byrne, uma velha latoeira que mal sabe rezar, levando o espectador a pensar que o mundo parece estar às avessas⁶⁵,

Priest. ... it'd be better for the like of you ... to be down on your to knees saying prayers to the Almighty God?

Mary. If it's prayers I want, you'd have a right to say one yourself ... I've hear tell a power of times it's that you're for ... but there's one thing I never heard any time, and that's a real priest saying a prayer (CW IV, p. 21).

Isto volta a acontecer quando, no acto II, prestes a realizar o casamento, o padre se apressa a verificar se os noivos trouxeram o pagamento, acabando por ter uma atitude materialista perante a ausência dos objectos prometidos enquanto que Sarah invoca os santos e dá uma explicação sobrenatural para o facto,

Priest.(*taking the bundle*) Give it here to my hands. ... (*opens the bundle, the three empty bottles fall out*)

Sarah. Glory to the saints of joy!

Priest.Did every man see the like of that? ... and I going to marry you for a little sum wouldn't marry a child.

Sarah. It's the devil did it, your reverence (idem, p.41).

Segundo Bakhtin, os rituais carnavalescos têm um tempo e uma função muito determinados. O carnaval

Celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions ... It was hostile to all that was immortalized and completed. All the symbols of the carnival idiom are filled with ... the sense of the gay reality of prevailing truths and authorities. (Bakhtin, 1984, p.10).

O ritual do casamento era algo sério; nos rituais carnavalescos a festa não era o casamento. Como já referi anteriormente, para os tinkers a celebração do casamento segundo os rituais das comunidades fixas não era importante; por essa razão, o desejo de celebrar o sacramento do matrimónio é também para os “tinkers” sinónimo de um mundo “às avessas”, onde as suas próprias regras parecem já não ser obedecidas.

⁶⁵ Esta mesma situação ocorre em *Riders to the Sea*, relativamente ao papel dos filhos e dos pais na vida de uma família, analisado no capítulo III.

Esta lógica carnavalesca dum mundo às avessas onde encontramos uma liberdade de expressão própria dum ambiente festivo, por oposição à rigidez linguística, a qual confere “the power of liberating the word from shackles of piousness and fear of God”, (idem, p.288) é de facto a subversão do mundo dos camponeses, do padre e de certo modo também dos “tinkers”.

The Tinker’s Wedding gira à volta de um ambiente festivo, de um casamento que Sarah Casey sonha realizar, com todos os seus rituais, mas que acaba por não se concretizar, pois os três “tinkers” acabam por concluir que este não tem uma grande utilidade prática, não constituindo nada de muito sério e importante e como tal não contribuindo em nada para a sua felicidade.

Assim, podemos concluir que a linguagem utilizada pelos “tinkers” nos diálogos que têm com o padre, ou as atitudes aparentemente contraditórias das personagens ganham uma lógica carnavalesca neste “mundo às avessas” que é a visão que os “tinkers” têm da sociedade.

Nesta peça a imagem que nos é dada do padre é que este aprecia os bens materiais, não sendo indiferente nem aos bens terrenos, nem aos seus prazeres.

O padre não se esquece do negócio e volta a lembrá-lo no fim do acto I,

Priest.(to Sarah...) Well, I'll be coming down early to the chapel, and let you come ... and bring the bit of gold along with you, and the tin can. I'll marry you for them two (CW IV, p.23).

Segundo os seus interlocutores ele é sensível também à presença das mulheres,

Sarah. If you do, you'll be getting all the tinkers from Wicklow and Wexford, and the County Meath, to put block tin in the place of glass to shield your windows where you do be looking out and blinking at the girl (idem, p.45).

O padre acaba por ser enganado e agredido pelos dois “tinkers”,

Sarah: Gag his jaws.
Mary. Stuff the sacking in his teeth.
Sarah. Tie the bag around his head ...

Michael. Keep him quiet, and the rags tight on him for the fear he'd screech. (CW IV, p.45),

acabando por fazer um juramento contra a sua vontade, levando-o a mentir para se ver livre da agressão a que estava a ser sujeito, atitude pouco louvável para um padre, a quem é pedido todo o sacrifício a bem da verdade,

Priest. (*in a faint voice*) I swear, surely. If you let me go in peace, I'll not inform against you or say a thing at all, and may God forgive me to heed unto your like to-day (idem, p.49).

Se por um lado esta peça se assemelha às anteriores, porque coloca em lados opostos o indivíduo não convencional e a comunidade em geral na medida em que o primeiro se comporta de modo diferente da maioria das pessoas, como acontece com *Maurya* em *Riders to the Sea* ou com *Nora Burke* em *The Shadow of the Glen*, difere um pouco das anteriores, quer pelas personagens que apresenta, quer pelo tema que aborda pelo grau de iconoclastia, quer ainda pela sua estrutura, já que esta é uma peça dividida em dois actos.

A sociedade representada não é a dos camponeses ou vagabundos mas uma sociedade marginal - a dos latoeiros – trazendo para a cena um padre que se apresenta com comportamentos e atitudes não muito adequadas ao seu estatuto,

Michael. It's often his reverence does be in there playing cards, or drinking a sup, or singing songs, until the dawn of day (idem, p.13).

De início assistimos a alguma tensão por parte das personagens

Sarah. We are wanting a little word with your reverence.
Priest. I haven't a halfpenny at all. Leave the road, I'm saying.
Sarah. ... we were thinking maybe we'd have a right to be getting married; and we were thinking it's yourself would marry us for not a halfpenny at all; for you're a kind man, your reverence, a kind man with the poor (idem, p.13),

que a pouco e pouco se vão soltando, acabando numa situação de compromisso, com a proposta do negócio entre o padre e os futuros noivos, tomando o padre a iniciativa na feitura do negócio,

Sarah. ... Wouldn't you have a little mercy on us, ... wouldn't you marry us for half a sovereign ...

Priest. ... When will you have that can done, Michel Byrne?...
Michael. In a short space only. ...
Priest. Let you get a crown along with the ten shillings and a gallon
can, Sarah Casey, and I will wed you so (CW IV, p.15/16).

Synge mostra desta forma os pontos em comum entre as duas partes envolvidas, agitando as consciências dos espectadores, pouco habituados a serem confrontados com estas questões da vida e com os episódios menos bem aceites e por vezes ocultos da sociedade em geral, pois Sarah é quem implora pela benção do casamento enquanto que o padre se preocupa em arranjar um negócio proveitoso para si.

Os papéis aparecem, de novo, invertidos: numa sociedade “normal”, quem faz negócios são os latoeiros e quem deve ter o gosto por abençoar as pessoas e santificar os seus actos são os padres.

Synge, nesta peça, mostra que afinal de contas as coisas podem ser muito diferentes e o que parece verdade muitas vezes pode não o ser.

Citando Robin Skelton no seu livro *J. M. Synge*, Synge em *The Tinker's Wedding*

was continuing his personal exploration of themes that were of deep personal importance to him, and yet again asking how the materialist and conventional society of his time could be made to understand the wilderness and simplicities of the human heart, and accusing it both of stupidity and superficiality. (Skelton, p.50).

CAPÍTULO VII

A MULHER: PONTO E CONTRAPONTO NA REALIDADE IRLANDESA O SEU ESTATUTO SOCIAL E O SEU PAPEL NO IMAGINÁRIO NACIONALISTA

“The Ladies’ Land League provided in effect the first public sphere for women in modern Irish history and involved ordinary countrywomen with remarkable high levels of political awareness”⁶⁶

Terry Eagleton

Um dos conceitos mais antigos na mitologia céltica é o de que a terra era uma mulher e como tal tinha que ser cortejada, adorada e conquistada, nem que para isso fosse necessário morrer.⁶⁷

Se o seu governante fosse sábio e bom, então a terra seria fértil e bela tal como a mulher; se porventura tal não acontecesse, então a terra não produziria nada, sendo incapaz de inspirar poetas, tal qual uma maldição que se abate sobre a mulher tornando-a estéril e inútil.⁶⁸

⁶⁶ In Eagleton, Terry, 1996, *Heathcliff and the Great Hunger*, Studies in Irish Culture, London & New York, Verso, p.292.

⁶⁷ “One of the most ancient and in the event, subversive conceits in bardic tradition was the notion that the land was a woman, to be worshipped, wooed and won, if necessary by death” (Foster, 1989, p.235).

⁶⁸ If the ruler was wise and good, then the land was fertile and beautiful, like the splendid woman of tradition; but if he was incompetent or wicked ... then the land lay unproductive and fallow, like a cursed bride (ibidem).

Isto é comum às teorias de James Frazer, que Synge conhecia, pois encontramos nos seus manuscritos referências ao livro *The Golden Bough*⁶⁹, que demonstram o seu estudo e conhecimento relativamente a esta obra.⁷⁰ Esta noção do bom soberano que faz a terra tem actualizações em muitas culturas.

Deste conceito nasce a imagem da Irlanda como uma mulher umas vezes cantada pelo poeta como uma mãe de filhos fortes, outras como mãe de filhos traidores.

Exemplo disto é o poema de Patrick Pearse *The Mother* ou *Mise Éire*

I am Irland; ...
Great my glory...
Great my shame;
My own children who sold their mother ... (Foster, p.237).

W.B. Yeats, na sua peça *Cathleen Ni Houlihan*, apresenta-nos uma mulher um pouco diferente. Uma bruxa, uma mulher velha, transforma-se no corpo de uma jovem rainha⁷¹ aparecendo apenas quando os jovens rapazes estão dispostos a morrer por ela numa insurreição política,

Patrick: There are ships in the Bay; the french are landind at Killala! ...
Peter (to Patrick, laying a hand on his arm): Did you see an old woman going down the path?
Patrick:I did not but I saw a young woman she had the walk of a queen. (Harrington, 1991, p.11).⁷²

Esta visão de patriotismo causou algum mau estar levando Stephen Gwynn, um constitucionalista conhecido, a questionar a legitimidade de tais peças.⁷³

⁶⁹ Este livro retrata costumes e tradições de muitos países. É um livro onde Frazer fala da religião de uma forma imparcial, "The work grew into one of the most monumental and scholarly treatises on comparative religion ever written ... the greatest importance of *The Golden Bough* lay in the fact that Frazer regarded religion as a matter of dispassionate study" (The New Caxton Encyclopedia, 1979, vol. VIII, p.303).

⁷⁰ Ver Kiberd, Declan, 1993, *Synge and the Irish Language*, Dublin, Gill and Macmillan Ltd., p.153 e King, 1985, p.59.

⁷¹ Esta metáfora da mulher data de 1798.

⁷² Tirado de *Collected Plays of W. B. Yeats*, rev. ed. New York, Macmillan, 1953.

Versões da Irlanda personificada numa mulher explorada e oprimida, aparecendo a Inglaterra na imagem de predador masculino e invasor, multiplicaram-se até aos nossos dias.

Num poema de Seamus Heaney, *“Act of Union”*, a relação anglo-irlandesa parece estar amaldiçoada como se de um casamento infeliz se tratasse onde a esposa grávida é esquecida ou ignorada pelo marido ausente,

... Your back is a firm line of eastern coast...
I caress the heaving province...
I am the tall kingdom over your shoulder...
And I am still imperiallly
Male, leaving you with the pain
... No treaty
I foresee will salve completely your tracked
And stretchmarked body, the big pain,
That leaves you raw, like opened ground again (Heaney, 1998, p.127/8).

Se recuarmos a tempos mais remotos (por volta do século VII), verificamos que as leis irlandesas faziam uma apreciação diferente quer dos direitos, quer da imagem da mulher.

Uma mulher podia divorciar-se de uma marido estéril, impotente ou homossexual, economicamente dominuído ou violento,

A woman may divorce a sexually unsatisfactory husband – one who is sterile, impotent or homosexual ... a husband who became a vagrant or property-less man who, of course, could scarcely have the means to run a common household ... A woman who is so maltreated by her husband that lasting marks remain, may divorce him or not as she pleases (MacCurtain, 1979, p.5);

podia casar com um padre ou até mesmo ter um filho fora do casamento. As leis do casamento e do divórcio garantiam os direitos das mulheres,

the divorce laws equally protect the good name, reputation and privacy of the wife in marriage (idem, 1979, p.6).

⁷³ Citando R.F.Foster “This had such a heady effect on the young men who first saw it ... that it fed the forces of extra-parliamentary separatism, leading the constitutionalist Stephen Gwynn to ask whether such plays should be permitted unless young men were willing to pay with their lives” (Foster, 1992, p.237).

No resto da Europa as coisas não se passavam do mesmo modo e disso dá-nos conta August Knoch,

The possibility of more or less dissolution of marriage will be evaluated differently according to one's outlook but the care which is evident for the individual personality of the woman in Irish marriage law is a widely shining landmark in this early period of western history as compares with the unrespected position of women in earlier times and in other societies (MacCurtain, 1979, p.8).

Tudo isto se foi alterando gradualmente a partir do século XII, com a invasão Normanda.

As mulheres foram perdendo, a pouco e pouco, os seus direitos em todos os domínios da sociedade (social, financeiro e pessoal).

A conquista da Irlanda e o domínio inglês no século XVII e consequente imposição da lei Inglesa, já na sua vertente anglicana, vêm agravar a situação das mulheres até meados do século XIX, quando surge a grande fome da batata.

Este particular flagelo contribuiu para as reduzir a meros objectos, sem qualquer direito, quer político quer económico, pois viram os seus bens regidos pela lei inglesa que lhes tirava qualquer direito sobre eles, sendo o seu único “direito” o de servir o homem, vivendo na sua dependência,

They were totally without formal political rights; their property and inheritance rights both within and outside of marriage were now governed by English common law, theirs was a subject and subsidiary role to the male, and it was performed, for the most part within domestic context (idem, p.26).

Neste contexto, as classes mais favorecidas viam o casamento como um meio para ascenderem política e socialmente, pois muitos foram os casamentos que se realizaram entre Irlandeses e Ingleses, permitindo uniões políticas e financeiras.

As mulheres das classes mais favorecidas apareciam muitas vezes como benfeitoras de instituições de caridade preocupando-se também com a instrução das crianças criando por vezes escolas nas terras dos seus maridos.

As mulheres das classes mais baixas não tinham grandes opções, sendo o emprego mais frequente o de servente nas casas dos senhores ricos.

No meio rural, as mulheres ocupavam-se também na agricultura⁷⁴, tendo uma variedade imensa de tarefas para desempenhar,

Milking cows and feeding cattle were essentially jobs for farmers' wives and daughters, and at the lower end of rural society, especially from the mid-eighteenth century onwards, women were expected to help in reaping, in setting seeds, in collecting sea-weed and even in cutting turf (MacCurtain, 1979, p.28).

Muitas dedicavam-se à tecelagem (linho, lã e algodão) desenvolvendo uma indústria doméstica que ajudava ao sustento da família.

É verdade que não tinham representação política mas gozavam de alguma independência, pois a sua contribuição era vital para o equilíbrio económico familiar.

A fome e a emigração em meados do século XIX afectaram drasticamente a sociedade irlandesa e consequentemente o papel da mulher, pois a indústria caseira praticamente desapareceu e a agricultura sofreu um duro golpe, passando a ter primazia a criação de gado.

As mulheres já não eram tão necessárias no campo. O trabalho doméstico era praticamente tudo o que lhes restava.

Como alternativa podiam sempre ir para um convento, emigrar ou então viver na dependência da família ou do marido. O número de casamentos começou a decrescer, pois a mulher já não oferecia segurança económica.⁷⁵

⁷⁴ "Before the Great Famine in the 1840's, more than half the non-agricultural labour force was female; women were also valued workers on farms" (Edwards, 1973, p.247).

⁷⁵ "The collapse in domestic industry that followed the famine, coupled with the shift from tillage to livestock which reduced the need for farm labour, produced a disastrous reduction in job opportunities for women ... most women were left with the options of domestic service, marriage, the convent, emigration or dependence on relatives" (Edwards, 1973, p.247).

Cada família tinha possibilidade de dar um dote a apenas uma filha. As outras não poderiam casar. O poder e autoridade dos homens aumentavam, pois eram o único ganha-pão da família.

Synge está consciente das mudanças na vida das mulheres irlandesas após a fome da batata e da perda da sua autonomia tradicional⁷⁶ e não deixa de fazer notar que nas ilhas Aran as mulheres não se deixaram dominar por estas influências, continuando a ter os seus hábitos e costumes muito próprios,

The women of Inishmaan were 'before conventionality' in their frank easy manners, which left them untainted by the false Victorian gentility of the women in Dublin, Cork or Galway. Instead they 'share some of the liberal features that are thought peculiar to the women of Paris and New York (Kiberd, 1979, p.xxi).⁷⁷

Nora Burke, a heroína da peça *The Shadow of the Glen*, é exemplo disto mesmo. Não se deixa levar por falsos moralismos, mostrando-se segura daquilo que quer para si, revelando uma liberdade de espírito, segundo Foster, muito própria das mulheres de Aran.⁷⁸

Podemos questionar qual ou quais as razões que levam a que se imagine a Irlanda como uma mulher oprimida, que não é livre e que deve ser adorada.

R. F. Foster no seu livro *The Oxford History of Ireland* apresenta-nos várias razões, começando por dizer que ao longo de todo o século dezanove

the proponents of Anglo-Saxonist theories had spoken and written of the Celtic temperament as feminine (Foster, 1989, p.239),

numa época em que não era dada às mulheres qualquer possibilidade de representação social ou política.

⁷⁶ "Before the Great Famine in the 1840's, more than half the non-agricultural labour force was female; women were also valued workers on farm" (Edwards, 1973, p.247).

⁷⁷ Ver CW II, p. 143.

⁷⁸ Ver Foster, R. F., 1989, *The Oxford History of Ireland*, Oxford, Oxford University Press, p.278.

Seguindo as teorias de Renan⁷⁹ sobre os celtas, o Império apropria como conveniente a ideia de que estes “celtas” possuíam um temperamento feminino, (mesmo que tal, na realidade, não fosse verdade) pois deste modo, “the Celts would scarcely be ready for the discipline of self-government” (ibidem), justificando plenamente o controlo e o poder dos ingleses sobre a Irlanda.

Referindo-se aos celtas Renan, no seu livro *The Poetry of the Celtic Races*, diz o seguinte:

This ancient race living its own life in some obscure islands and peninsulas in the West ... still faithful to its own language, to its own memories, to its own genius (Renan, 1897, p2).

Ainda a propósito dos celtas considera possuírem

a profound sense of justice, but also a great capacity for devotion, an exquisite loyalty (idem, p.14/5). If at times ... the Celtic Race ... seems to be cheerful a tear is not slow to glisten behind its smile.(idem, p.7). If it be permitted us to assign sex to nations as to individuals we should have to say without hesitance that the Celtic race ... is an essentially feminine race (idem, p.8).

A resposta dos nacionalistas irlandeses foi precisamente sublinhar as características da sua dimensão masculina comprometendo-se e responsabilizando-se por esta sua posição.

Após a fome da batata muitas ordens religiosas, passaram a administrar hospitais, escolas e orfanatos, ficando provada a capacidade das mulheres em gerir estas instituições sem necessitarem da ajuda dos homens.

Nas zonas rurais numa época de grandes transformações económicas muitas das mulheres irlandesas também se viram obrigadas a administrar os seus bens e a vida das suas famílias.⁸⁰

⁷⁹ Joseph Ernest Renan foi um escritor francês que viveu entre 1823 e 1892. Apesar de ter sido educado em vários seminários católicos renunciou à fé católica. Muito do seu trabalho foi dedicado à ciência e à filologia.

⁸⁰ Ver MacCurtain, 1979, *Women in Irish Society The Historical Dimension*, Dublin, Arlen's House Ltd. P.46/48.

Muitas destas mulheres apoiavam a “Land League” que atravessava um mau momento financeiro, sem recursos para apoiar quer os agricultores desempregados quer aqueles que se sentiam ameaçados, temendo a perda do seu emprego e das suas terras.

Fanny e Ann Parnell, durante a prisão de seu irmão, Charles Stewart Parnell, fundaram a “Ladies Land League” com o objectivo de apoiar os agricultores desfavorecidos e assim levar por diante a “land war”.⁸¹

Inspirada em modelos americanos, a “Ladies Land League” foi uma iniciativa sem precedentes no que respeita à participação feminina em assuntos da vida pública na Irlanda nomeadamente na luta pelos direitos relacionados com a posse da terra,

Radical Irish women out-lefted their menfolk – hardly surprisingly, given that women were traditionally excluded from the public sphere, and so on entering it (usually, in Ireland, as supports or substitutes for their male colleagues) were less likely to be bound by its protocols (Eagleton, 1996, p.291).

Alguns membros do clero insurgiram-se contra este movimento, acusando-o de falta de feminilidade,

they considered themselves compelled to denounce the perils to feminine modesty of this departure from demure ways of Victorian damseldom (Lee, 1989, p.94).

O apoio das mulheres nesta luta revelou-se indispensável, pois o seu comportamento em acções de boicote foi muito importante, “heavily dependent on the housewife avoiding prescribed shops” (ibidem).

A “Ladies Land League” foi a primeira organização política de mulheres com participação efectiva na história moderna da Irlanda, lutando muitas vezes contra a intervenção da polícia,

⁸¹Ver MacCurtain, 1979, *Women in Irish Society The Historical Dimension*, Dublin, Arlen’s House Ltd., p.48.

It was women who often took the brunt of police violence during evictions, both because defending the home belonged to their traditional role and because they were on the whole less likely to be arrested (Eagleton, 1989, p.292).

Parnell, ainda na prisão lança, em Outubro de 1881, um manifesto apelando ao fim das rendas – “No-Rent Manifesto” - exortando os agricultores a fazerem uma greve contra as mesmas. Como consequência a “Land League” foi desautorizada e o manifesto um fracasso, pois a lei em vigor – Land Act – que dividia os agricultores em dois grupos, os elegíveis e os não elegíveis, previa a aplicação de rendas justas reduzindo o seu valor em 20%.

Obviamente que os agricultores elegíveis acorreram aos tribunais requerendo a redução das suas rendas. Aqueles que porventura necessitavam mais desta redução, os não elegíveis, cerca de um terço em todo o país e portanto em minoria, a nada tiveram direito, aumentando a sua insatisfação face a esta política.

Nesta altura (Outubro de 1881 a Abril de 1882) o número de crimes e actos violentos de protesto aumentou drasticamente,

the vigour of local response – 3,498 outrages were recorded between October 1881 and April 1882 compared with 2,633 between October 1880 and April 1881 (Lee, 1989, p.86),

levando Gladstone a acreditar que só um acordo com Parnell poderia abrandar esta onda de violência, uma vez que apesar de o líder estar preso as lutas e a resistência aumentavam.

Parnell explorou bem esta oportunidade política, chegando a um acordo favorável para os agricultores menos favorecidos. O tratado de Kilmainham, devolveu-lhe a liberdade em 2 de Maio de 1882, comprometendo-se apenas a não apoiar manifestações violentas e a apoiar de uma forma geral as medidas dos liberais. Em contrapartida

he received specific assurances that coercion would be dropped and the arrears of rent wiped out so that the inelligible tenants could take advantage of the land Act (Lee, 1989, p.87).

Annie Besant, descendente de irlandeses, também foi uma mulher que se destacou na luta pelos direitos sociais e políticos das mulheres actuando em Inglaterra com os irmãos Bright.

Em 1876, Anna Haslam funda a “Irish Suffrage Society”. Já anteriormente tinha sido signatária da primeira “Women’s Suffrage Petition”, apresentada na Câmara dos Comuns por John Stuart Mill.

Encontramos nestes episódios da História da Irlanda um exemplo de mobilização das mulheres em lutas tradicionalmente associadas aos homens, nas quais elas obtêm resultados extremamente positivos.

Synge encontrou nas mulheres de Aran a autenticidade das mulheres da Irlanda, mantendo o seu aspecto rural e provinciano (porventura por falta de meios económicos, pois estas mulheres também gostavam de parecer bem quando a ocasião o exigia) ocupando-se das lides caseiras, mantendo ainda viva uma indústria doméstica, que servia de apoio e subsistência para a família.

Cathleen ou Nora Burke são um bom exemplo disto. Cathleen e Nora em *Riders to the Sea*, sabem fiar e fabricar o seu vestuário. Nora Burke em *The Shadow of the Glen*, assume grande parte das tarefas domésticas: cozinhar, tratar dos animais e das pessoas da casa.⁸²

O modo de vestir e o aspecto da mulher victoriana, “drab and ladylike” (Foster, 1988, p.278) que se encontrava em muitas mulheres da grande ilha (Irlanda) não tinham conseguido influenciar as mulheres de Aran. Ironicamente, a sua precária

⁸² Ver CW III, p.5 e p. 49.

situação económica também contribuiu para fazer perdurar a sua independência e autenticidade.

As mulheres nas peças de Synge tomam em suas mãos a defesa da sua própria vida, buscando nela as razões para as suas frustrações e desgostos e assim descobrirem o caminho para a sua “libertação”.⁸³ Maurya e Nora Burke através do sofrimento⁸⁴ alcançam uma maturidade tal que lhes permite terem consciência do grau de independência que querem para si próprias. Sarah Casey também tem um comportamento ousado. Afronta o padre e consequentemente a religião católica, pondo em causa alguns valores defendidos por esta, nomeadamente a utilidade do casamento.

Elas são um exemplo claro desta luta contra as ideias já estabelecidas quer por católicos quer por anglicanos a respeito da feminilidade pois para muitos radicais a parte ocidental da ilha era um lugar onde as tradições de uma Irlanda Gaélica ainda se mantinham e que esperavam que se viessem a estender a toda a Irlanda num futuro breve, estas mulheres desafiavam a ordem estabelecida.

O início do século XX é marcado por uma grande movimentação e criatividade na Irlanda.

Para além destes nobres e heróicos exemplos de mulheres decididas a lutar pelos seus direitos, há outras mulheres com a mesma vitalidade e força, mas que actuaram em campos socialmente diferentes, juntando a movimentação política ao combate ideológico.

⁸³ Louro, Maria Filomena P. R., 1991, *The Drama of J. M. Synge: A Challenge to the Ideology and Myths of Irishness*, Thesis submitted for the degree of Ph. D. at University of Warwick, Joint School of Theatre Studies, p.251.

⁸⁴ O sofrimento de Maurya reflecte-se na perda dos entes queridos; o sofrimento de Nora reflecte-se num casamento sem amor e no isolamento a que está votada .

Mulheres como Lady Gregory, Maud Gonne e Maire Nic Shiubhlaigh tiveram um papel importante no teatro irlandês.

Lady Gregory foi co-fundadora do “Irish Literary Theatre”⁸⁵ tendo como objectivo criar uma escola de teatro Irlandês. Propunham-se implementar uma escola de teatro Celta e Irlandesa com aspirações culturais e nacionais muito fortes, dando a conhecer as suas propostas numa carta enviada a algumas pessoas que consideravam ter importância nos destinos da Irlanda, no sentido de recolherem fundos. Nessa carta diziam o seguinte:

We propose to have performed in Dublin in the spring of every year certain Celtic and Irish plays, which ... will be written with a high ambition, and so to build up a Celtic and Irish School of dramatic literature. We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen by its passion for oratory ... and that freedom to experiment which is not found in theatres of England (Maxwell, 1984, p.8/9).

Maud Gonne começa a sua actividade política em Paris, “Her political apprenticeship began in true cloak-and-dagger style in Paris” (Eagleton, 1989, p.294).

Mais tarde, já na Irlanda, conhece William Butler Yeats e ingressa na “Order of the Golden Dawn”. Trabalhou na defesa de prisioneiros políticos e tornou-se vice-presidente da “National Literary Society”. Vai para os Estados Unidos da América em 1897 e regressa à Irlanda em 1898 para ajudar na luta a favor dos direitos das mulheres. Desempenhou o papel de “Countess Cathleen” na peça de Yeats e teve um papel activo na produção do jornal feminista *Bean na Eireann*. Trabalhou nas campanhas do Senn Fein e em 1921 fundou a “Women’s Prisoners’ Defence League” também denominado “The Mothers”, contando com a colaboração de Charlotte Despard conhecida pela sua luta a favor dos mais desfavorecidos,

Charlotte Despard ... was known in fin-de-siècle London as the ‘Mother of Battersea’, renowned for her work among the destitute (Eagleton, 1989, p.296).

⁸⁵ Lady Gregory, Edward Martyn, George Moore e W. B. Yeats fundaram o “Irish Literary Theatre” em 1899; mais tarde veio a chamar-se “Abbey Theatre”.

Foi presa e decidiu fazer greve de fome. Recusou o seu apoio a De Valera, continuou a apoiar o IRA e a causa dos prisioneiros políticos. Morre em 1953.

Maire Bníc Shiubhlaigh (Mary Walker) foi co-fundadora do “Theatre of Ireland” em 1906.⁸⁶

Sinéad Ní Fhlanagáin, que mais tarde viria a ser esposa de De Valera, teve um papel importante, como professora, na “Gaelic League”.

Alice Green foi das primeiras pessoas a escrever a história recente da Irlanda com o livro *The Making of Ireland and its Undoing*. Na opinião de Cormack, ela pertencia ao grupo daqueles que lutavam pela independência da Irlanda, perdida aquando das invasões Normandas.⁸⁷

Constance Markiewicz ⁸⁸ “the greatest, as well as the most flamboyant, of the rich array of feminist republicans in those years” (Eagleton, 1989, p.294) notabilizou-se nas lutas políticas a favor da Irlanda. Foi através de Arthur Griffith e do Sinn Féin e também do Teatro Irlandês (dissidente do Abbey Theatre) que contactou e se interessou pelo nacionalismo Irlandês. No entanto, deixa o Sinn Féin, junta-se ao *Inghnídhe na hEireann*, aliando-se a Tom Clarke e Bulmer Hobson, líderes do IRB, acabando por escrever para o *Bean na heireann* o primeiro jornal feminino na história da Irlanda.

⁸⁶ “In 1906 Maire Bníc Shiubhlaigh, her brother Frank, George Roberts, Maire Garvey and Padraic Column founded the Theatre of Ireland” (Maxwell, 1984, p.60).

⁸⁷ “Some nationalist historians strove to legitimise the latter-day campaign for Irish independence by seeking to show that an earlier, unified nation had been destroyed by the Norman invasions of the eleventh century. Alice Stopford Green’s *The Making of Ireland and its Undosings* (1908) ... was one of these” (Cormack, 2000, p.373).

⁸⁸ Em 1917 foi eleita presidente da organização feminina Cumann na mBan e tornou-se porta-voz dos trabalhadores no governo provisional do Sinn Féin. Presa em 1818, na prisão de Holloway, foi libertada pouco depois, vindo a tornar-se na primeira mulher eleita para o parlamento britânico. Ao longo da sua vida, foi presa por diversas vezes, defendendo sempre a causa socialista e o feminismo, intervindo em disputas laborais sempre ao lado dos trabalhadores. Associa-se a De Valera em 1926, vindo a falecer em 1927.

Todas estas mulheres tiveram um papel preponderante na conquista da independência, actuando em importantes campos da sociedade irlandesa, sendo o político aquele onde porventura tiveram mais dificuldades em se afirmarem pois este estava-lhes particularmente vedado.

CAPÍTULO VIII

A MULHER EM *RIDERS TO THE SEA*, *THE SHADOW OF THE GLEN* E *THE TINKER'S WEDDING*

“... these women characters take life in their own hands for their own purposes, for the realisation of their personal individual expectations”
Filomena Louro⁸⁹

Nestas três peças que acabo de analisar, é curioso notar que as personagens principais são todas mulheres, sobretudo mulheres jovens.

Isto não acontecia com frequência no teatro irlandês, até finais do século XIX, “Irish drama to this day is surprisingly short in good leading roles for young women” (Johnston, 1965, p.30). Aparecem personagens femininas mas não com o estatuto de personagens principais.

Nestas peças Synge põe em destaque a mulher e a sua condição de mãe e camponesa; em última análise, a sua condição de mulher rural, “before conventionality” (Kiberd, p.xxi), por oposição às mulheres de Dublin, Cork or Galway, influenciadas pelos modos victorianos. As mulheres das suas peças são como as mulheres de Aran.⁹⁰

⁸⁹ In Louro, Maria Filomena Pereira Rodrigues, 1991, *The Drama of J.M.Synge: A Challenge to the Ideology and Myths of Irishness*, Thesis submitted for the degree of PH. D. at University of Warwick, Joint School of Theatre Studies, p.83.

⁹⁰ “Aran wives reminded him, rather, of the New Women of New York or Paris; and it was this fierce independence of spirit which he re-created in the Pegeen Mikes and Nora Burke of his plays” (Foster, 1992, p.278).

Maurya

Maurya é uma mulher idosa, viúva, forte e lutadora, mas que acaba por se resignar e conformar com a sua vida.

O seu discurso e os seus pensamentos estão sempre no centro da peça funcionando como elementos fulcrais da mesma, como testemunhos da sua vida, pois ambos dão-nos uma visão completa do seu sofrimento e da tragédia que teima em abater-se, ao longo de muito tempo, sobre a sua família.

Se por um lado esta mulher representa as mulheres das ilhas Aran e a sua condição de camponesas muito ligadas à religião e aos ensinamentos da igreja, por outro também nos mostra o seu apego às tradições e crenças pagãs tendo fé no poder das tradições. Todavia, isto não parece ser o suficiente pois Maurya apela igualmente ao seu Deus cristão, todo-poderoso,

Maurya. May the Almighty God have mercy on Bartley's soul, and on Michael's soul ...and on the soul of everyone is left living in the world (CW III, p.27).

Maurya representa, afinal de contas, a mulher camponesa da Irlanda dividida entre uma cultura pré-cristã,

she holds to the old ways, getting Holy water from the pagan well, believing in the efficacy of the old blessings (Skelton, 1972, p.37)

e outra cristã,

referring constantly to the spiritual world in terms of the Christian 'Almighty God', She is culturally confused ... as the many peasants Synge described in Aran and in the glens of Wicklow (ibidem).

Maurya acaba por ter o comportamento padrão das mães de todo o mundo, que por qualquer razão, aparentemente inexplicável, perdem os seus entes queridos.

Mais do que uma confusão cultural como acha Skelton, “trata-se de um sincretismo cultural em que as suas tradições coabitam e se completam”.⁹¹

Synge faz representar nesta peça a mulher/mãe de Aran, mostrando o modo de vida daquelas pessoas e o seu sofrimento constante face a uma vida árdua e difícil de suportar, enfrentando muitas vezes a morte violenta e prematura dos filhos (pois muitos morrem afogados e ainda jovens), mas também utiliza esta mulher para nos mostrar que não são nada diferentes das outras todas que existem por este mundo fora, quando o que está em questão é o sentimento de uma mãe, travando verdadeiras batalhas emocionais e de sobrevivência face à perda dos seus entes mais queridos.

Maurya aparece como uma mulher perfeitamente convincente, quer na sua época quer nos dias de hoje, registando grande actualidade.

No entanto, para além de uma mãe que traz vidas ao mundo e que chora a morte dos seus entes queridos também contém em si algo de destrutivo. Deixa Bartley partir, como se estivesse destinado a morrer, sem lhe dar a sua benção, atitude inaceitável numa mãe, atraindo ou como que convidando a desgraça a instalar-se na sua família. A religião não consegue contrariar o poder da natureza e a força do mar. As suas palavras ilustram bem o seu pensamento e até mesmo a sua posição face aos ensinamentos cristãos, “No man can be living forever and we must be satisfied” (CW III, p. 27).

Maurya é uma mulher que vive toda a sua vida num grande sofrimento o que contribui para ilustrar os seus sentimentos tornando-a “a symbol of the sorrowing mother of all mankind, death-taken in the unequal struggle” (Hart, 1987, p.80).

⁹¹ Louro, Seminários de Literatura Inglesa – Drama 2002-2003.

No início da peça sentimos Maurya terrivelmente angustiada devido à longa ausência de Michael, pressentindo o seu desaparecimento,

You'd have a right to leave that rope, Bartley, ... if Michael is washed up tomorrow morning, or the next morning, or any morning in the week, for it's a deep grave we'll make him by the grace of god (CW III, p.9),

mas também assustada por ver que Bartley, mesmo com mau tempo, decide aventurar-se e ir a Connemara. Parece adivinhar o pior para este filho, (mas tal como acontece na vida real, com os homens de Aran, a vida tem de continuar, mesmo com mau tempo),

Maurya. It's hard set we'll be surely the day you're drown'd with the rest. What way will I live and the girls with me, and I an old woman looking for the grave?"... " Isn't it a hard and cruel man won't hear a word from an old woman, and she holding him from the sea? (CW III, p.11).

Após ver Bartley partir a revolta e angústia tomam conta do seu coração, quando faz referência aos muitos entes queridos (marido, sogro e filhos) já desaparecidos

I've had a husband, and a husband's father, and six sons in this house ... and some of them were found and some of them were not found, but they're gone now, the lot of them (idem, p.21).

E, finalmente, assistimos à sua resignação relativamente à vida que Deus lhe deu, pedindo a benção não só para os que partiram, mas também para os que ainda estão vivos neste mundo,

They're all gone now, and there isn't anything the sea can do to me. ... They're all together this time, and the end is come. May the Almighty God have mercy on Bartley's soil ... and on the soul of everyone is left living in the world (idem, p.26/27).

Ela deixa de ser apenas uma mãe que chora a morte dos seus filhos e passa a ser "a visionary facing death itself, resentful and angry, terrified, bitter and finally resigned" (Greene, 1985, p. 49).

A ideia de morte prematura e violenta está presente ao longo de toda a peça, precisamente através das palavras de Maurya, desde o momento em esta começa a

contar todos os entes queridos que já desapareceram até à morte do seu último filho,
Bartley.

Nora Burke

Nora Burke é uma mulher diferente quanto à sua condição social. É uma mulher jovem, casada e insatisfeita com a vida que leva, revoltando-se em silêncio com a solidão que a sua vida isolada lhe causa e com o casamento de conveniência que se provou vir a ser estéril de filhos e conforto afectivo.

Synge, defende John Butler Yeats, explora precisamente estes dois aspectos nesta peça, “our Irish institution, the loveless marriage” (Skelton, 1972, p.39).

Nora Burke, conscientemente, aceita casar em troca de “a bit of a farm, and cows on it, and sheep on the back hills” (CW III, p.49).

É bom lembrar que a vida rural da Irlanda se alterara após a “Great Famine”. Muitos jovens, na sua maioria rapazes, optaram quer por sair das suas terra rumo a cidades maiores como Dublin ou mesmo cidades de Inglaterra, quer por sair da Irlanda rumo aos Estados Unidos da América, deixando o campo nas mãos dos mais velhos. É precisamente nesta altura (1850 a 1880) que se começam a registar os casamentos tardios, muitas vezes por questões económicas,

It is at this time, roughly between 1850 and 1880, that the phenomenon of the late – and usually loveless – marriage made its appearance. ‘The average Irish peasant’ it was observed, ‘takes unto himself a mate with as clear a head, as placid a heart and as steady nerve as if he were buying a cow at Ballinasloe Fair’ (Watson, 1979, p. 40/41).

Synge conhecia esta situação. Basta olharmos para as personagens Dan Burke ou Michael Dara, exclusivamente preocupados com o seu bem-estar e prosperidade económica.

Quando em 1903 o *Irish National Theatre Society* leva à cena *The Shadow of the Glen* o teatro atravessava um bom momento, pois a peça de Yeats *Cathleen ni Houlihan* e outras produzidas anteriormente tinham obtido grande aceitação com

críticas muito favoráveis. Esperava-se com ansiedade a representação desta peça de Synge, até porque o próprio Yeats apostara bastante neste seu amigo,

The first production of the *Shadow of the Glen*, on October 1903, carried out a range of expectations ... Yeats thought that a new voice had been discovered (Louro, 1991, p.89).

Tal não veio a acontecer, pois para alguns nacionalistas Synge

was intent on defiling the image of Irish womanhood and did not care if his play was going to add to the repertoire of insult and abuse with which the English continually graced Irish (idem, p.93).

David Greene não reconhece ou aceita o facto da peça ser baseada numa história popular. Preferia vê-la como “a realistic treatment of loveless marriage among the country people” (Greene, 1971, p.195), a que de facto o cuidado naturalista na recreação do cenário poderia induzir.

Nora Burke não chora a suposta morte do marido, como seria normal fazê-lo, pois esta jovem não vive uma situação normal de amor e fidelidade.

Nora é a jovem mal casada e infeliz que anseia por uma vida mais livre, próspera, e mais de acordo com a sua personalidade,

She is just a solitary woman, whose human instinct craves the adventure of freedom and youth (Boyd, 1916, p.321).

Não gosta de passar o dia sozinha naquele fim de mundo onde vive, temendo envelhecer sem ter a possibilidade de ser feliz, ter filhos⁹² e se sentir realizada sexualmente, aproveitando, portanto, todas as oportunidades que surgem de ter novas companhias.

Depois de uma longa conversa com o Tramp, que lhe bateu à porta precisamente na noite do velório do seu marido, sai a avisar os vizinhos,

Nora. I'm going a little back to the west, stranger ... and then a young man ... would walk round to see if there was a thing we'd have to be done ... he can go down into the glen when the sun goes up and tell the people that himself is dead (CW III, p.41),

⁹² Ser casada e não ter filhos era uma vergonha social diferente de ter filhos ilegítimos, mas mesmo assim, uma grave perda perante a necessidade de braços para trabalhar e ajudar na economia familiar.

mas regressa com o amante, Michael Dara, “ Nora. I wasn’t long at all, stranger, for I met himself (Michael) on the path” (CW III, p. 45).

O marido suspeita da conduta de sua mulher; por isso fez-se passar por morto com o intuito de a apanhar num acto menos próprio de uma senhora casada. Ele estaria à espera de uma reacção destas por parte de Nora, “Dan. It’s a long time I’m keeping that stick, for I’ve a bad wife in the house” (idem, p.43).

Em consequência disto, Nora é expulsa de casa restando-lhe apenas as ruas de Wicklow,

Dan. It’s little you care if it’s dead or living I am. But there’ll be an end now of your fine times ... You’ll walk out now from that door, Nora Burke, and it’s not to-morrow ... you’ll put your foot through it again” ... “Let her walk round the like of Peggy Cavanagh below, and be begging money at the cross roads, or selling songs to the men (idem, p.53).

Synge alterou a história que ouviu em Wicklow e que serviu de inspiração a esta sua peça. Nora não parece muito preocupada com o sucedido, pois não irá ficar sozinha, “Nora. You’ve a fine bit of talk, stranger, and it’s with yourself I’ll go” (idem, p.57) e melhor sorte terá, vivendo em liberdade, em conformidade com os seus desejos, longe da sociedade que a recrimina e em comunhão com a natureza, tão do agrado de Synge, pois é vivendo em comunhão com a natureza que Synge acredita ser possível encontrar a grandeza do ser humano.

Através da sua representação,⁹³ a mulher camponesa adquire uma importância que antes não tinha no teatro, contribuindo para a evolução do papel da mulher na Irlanda do início do século XX, libertando-a do papel tradicional de ser humano vulnerável, conferindo-lhe o direito (individual) de decidir sobre a sua vida.

⁹³ Não só com Nora Burke em *The Shadow of the Glen*, mas também em *Cathleen ni Houlihan* na peça com o mesmo nome e ainda com *Bride* em *Dawn*.

Segundo Antoinette Quinn,

the play voices a peasant woman's confrontation with sexuality, aging, physical decay, and death. Nora, who had pined for talk, company, sexual fulfilment and financial security, finally sees through social and material comforts to the ultimate futility and horror of being human.⁹⁴

⁹⁴ Quinn, Antoinette, "Staging the Irish Peasant Woman: Maud Gonne versus Synge" in Grene, Nicholas, 2000, *Interpreting Synge*, Dublin, The Lilliput Press, p.127.

Sarah Casey

Sarah Casey é a heroína rebelde, imoral para a época, como muitos consideraram a própria peça *The Tinker's Wedding*, muito em sintonia com a natureza, pois a chegada da primavera afecta-a emocionalmente, tornando-a mais sensível e mais exposta a manifestações de sensualidade,

Sarah. Springtime is a queer time, and it's queer thoughts maybe I do think at whiles (CW IV, p.7).

Relacionamos esta estação do ano com fertilidade, abundância e beleza características de um ambiente festivo partilhado por uma comunidade e não só por um único indivíduo. É algo de universal em constante evolução.⁹⁵ Esta atmosfera de festa e abundância conjuga-se com as manifestações carnavalescas características de uma cultura popular,

Abundance and the all-people's element also determine the gay and festive character of all images of bodily-life; they do not reflect the drabness of everyday existence (Bakhtin, 1984, p.19).

Anseia por um casamento cristão, a todo o custo, com todos os seus rituais, pois estes fariam dela uma mulher digna, mostrando-se por tudo isto, disposta a ir até às últimas consequências, caso o padre se recuse a casá-la,

Sarah. ... If you don't stand to your spoken word, holy father, I'll make my own complaint to the mitred bishop in the face of all.
Priest. You'd do that!
Sarah. I would surely, holy father, if I walked to the city of Dublin with blood and blisters on my naked feet (CW IV, p.33),

De facto, quando a sua tentativa de casamento sai frustrada, torna-se agressiva e até violenta, acabando por desafiar o próprio padre,

Sarah. (shouting) I've bet a power of strong lads east and west through the world, and are you thinking I'd turn back from a priest? Leave the road now, or maybe I would strike yourself. (idem, p. 43).

⁹⁵ Ver Bakhtin, Mikhail, 1984, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, p.19.

Revela o seu lado mais selvagem, marginal se quisermos e indiscreto, acabando por divulgar um comportamento algo reprovável do próprio padre, intensificando deste modo, o vigor, a força da sua ameaça,

Sarah. If you do, you'll be getting all the tinkers from Wicklow and Wexford, and the county Meath, to put up block tin in the place of glass to shield your windows where you do be looking out and blinking at the girls (CW IV, p.45).

Esta é a única forma que encontra para levar a cabo os seus intentos, pois sendo uma “tinker”, não lhe restam muitas alternativas.

A própria igreja, através das palavras do padre,

Priest: (loudly) Let you hold your tongue ; let you be quiet, Sarah Casey. I've no silver at all for the likes of you; (idem, p.15),

excluiu estas pessoas do grupo de cidadãos merecedores da sua confiança e respeito, seguindo deste modo as pisadas da comunidade em geral.

Aos olhos do leitor esta é uma sociedade com os papéis invertidos; não é a comunidade que segue o que a igreja apregoa mas sim a igreja que concorda e apoia a comunidade. Aceita e corrobora o seu juízo sobre os valores que devem reger um cidadão, ignorando a caridade cristã e excluindo os “tinkers”, considerando-os, citando Robert Skelton, simplesmente “dropouts”, sem direito ao alimento espiritual.

Como resultado, resta-lhes apenas fazer troça e atacar a igreja, tirando proveito da fama que têm, pois a esperança de conseguir obter o que desejam, passa, acreditam eles, pelo medo que possam causar às pessoas, ajustando, assim, contas com a sociedade à margem da qual vivem e que os despreza.

Mary Byrne

Mary Byrne é a voz que Synge escolheu para de certa forma nos transmitir o seu ponto de vista, as suas opiniões relativamente a alguns aspectos da sociedade, nomeadamente a questão do casamento,

Mary. ...what good will it do? Is it putting that ring on your finger will keep you from getting an aged woman... (CW IV, p.37)

Mary é a figura central de *The Tinker's Wedding*. A sua astúcia e ao mesmo tempo a sua ignorância e até alguma ingenuidade fazem dela uma personagem cômica,

Mary. It's break my heart to hear you talking anf sighing the like of that, your reverence. (She pats him on the knee) Let you rouse up ... I'll be singing you songs unto the dawn of day (idem, p.19).

Não reage bem à falta de solidariedade patente na recusa do padre em celebrar o casamento de Sarah e Michael, para o qual ela não consegue ver qualquer utilidade.

No final da peça, Mary manifesta a sua opinião relativamente à igreja como instituição, adoptando uma posição crítica relativamente à ajuda e consolação que a igreja supostamente devia dar. A sua vida sempre se orientou sem a intervenção da igreja, como se as suas vidas se regessem por outras regras,

Mary, (*complacently, standing up slowly*) ...and it's little need we ever had of the like of you to get us our bit to eat, and our bit to drink, and our time of love when we were young men and women, and were fine to look at (idem, p. 49).

mostrando-se sobretudo, coerente nas suas opiniões e atitudes, pois actua sempre de uma forma pouco convencional, diria mesmo, pagã, pois bebe, não vai à igreja, canta canções impróprias na presença de um padre, aconselha Sarah a não se casar não percebendo para que serve o casamento, contrapondo-se ao modo de vida convencional e religioso do resto da comunidade.

Acontece em *The Tinker's Wedding* e sobretudo com esta personagem o que Nicholas Grene define como

a clash between conventional and unconventional, with the relation of the eccentric individual to the ordinary community (Grene, 1985, p.108).

Mary Byrne é uma personagem algo diferente, pouco convencional e até engraçada mas ao mesmo tempo moralista e realista,

Mary. (*patting his head*) ... That's a good boy you are now, your reverence ... it's sick and sorry we are to tease you; but what did you want meddling with the like of us (CW IV, p.47)

Ela pertence a uma geração mais velha, não estando muito preocupada em acertar as contas com esta sociedade em que vive, ao contrário do que acontece com Sarah Casey.

Mary é a única que compreende os sentimentos de Sarah, apesar de não estar muito de acordo com o seu casamento, pois a experiência de vida que já tem mostra-lhe que nada se altera com o casamento. Mary conhece bem Sarah Casey e o seu temperamento de mulher jovem e ambiciosa. Apercebe-se que uma desgraça pode acontecer quando o padre se recusa a casar Sarah e Michael por acreditar que estes o quiseram enganar⁹⁶, intervém tentando acalmar os ânimos. Esta sua atitude, mais própria de um padre do que de uma velha latoeira, acaba por evitar uma desgraça naquele momento. Mary convence o padre que o melhor a fazer é casá-los, revelando-se uma mulher astuta e audaz,

Mary. (*putting her shawl over her head*) Marry her, your reverence, for the love of God, for there'll be queer doings below if you send her off the like of that and she swearing crazy on the road. (idem, p.41).

Synge apresenta-nos, na pessoa de Mary Byrne, uma mulher por um lado compassiva, pois tem pena da vida difícil que o padre leva, dando-lhe o seu apoio e

⁹⁶ Apesar de ter sido ela a causadora de todo o desentendimento entre o casal e o padre, pois vendeu a lata destinada ao pagamento do casamento para comprar bebida,

tentando anima-lo, imprimindo um tom maternal ao seu discurso⁹⁷, mas por outro, astuta e inteligente quando se refere a Michael dizendo,

Mary. (*looks at Sarah for a moment, and then bursts out into a laugh of derision*) Well, she's a tight, hardy girl, and it's no lie; but I never knew till this day it was a black born fool I had for a son. You'll breed asses, I've heard them say, and poaching dogs ... but it's a hard thing, God help me, to breed sense in a son (CW IV, p.35),

adivinhandando que a vida do filho ao lado de Sarah não será, porventura, nada fácil.

Synge, através da anciã Mary Byrne apresenta-nos uma mulher que tem a sabedoria do tempo, da natureza da vida e muito coerente nas suas atitudes, comparando-se positivamente com o padre que não faz tão bom uso da sua sabedoria.

⁹⁷ CW IV, p.19

Capítulo IX

CONCLUSÃO

“highest poetry is always reached when the dreamer is leaning out to reality, or when the men of real life is lifted out of it, and in all the poets the greatest have both these elements, that is they are supremely engrossed with life, and yet with the wilderness of their fancy that are always passing out of what is simple and plain”

Synge⁹⁸

Synge transmite-nos uma visão satírica e ao mesmo tempo trágica da sociedade que escolheu representar nas suas peças – os camponeses e a gente humilde do campo, o que lhe trouxe alguns dissabores, pois muitas pessoas apenas viam o lado satírico das suas peças, rejeitando-as. Synge nunca se importou com este tipo de críticas. A sua opinião acerca da arte dramática era muito clara:

Dramatic art is first of all a childish art – a reproduction of external experience – without form or philosophy; then after a lyrical interval we have it as mature drama dealing with the deeper truth of general life in a perfect form and with mature philosophy (CW II, p. 350).

O seu prolongado contacto com os camponeses fê-lo nutrir uma grande afeição e um grande respeito pelas pessoas do campo que tão bem conhecia mas não deixa de satirizar, nas as suas peças, a sua credulidade, violência e espírito provinciano.

Christopher Fitz-Simon define bem o tipo de personagens que Synge escolheu para representar nas suas peças,

⁹⁸ In J. M. Synge, Plays, London, Allen and Unwin, 1932, p.vi. Vêr Bushrui, 1972, p.224.

In the literal sense, the characters in Synge's plays are very close to the soil, or else they are vagrants, constantly speaking of the earth, of roadsides and ditches. In the metaphorical sense, his works abound with reminders of death, decay, and the brevity of time (Fitz-Simon, 1983, p.150).

Nas três peças que estudei encontramos sempre uma personagem que se destaca de todos os outros.

Esta personagem é muitas vezes marginalizado pela comunidade em que vive, por ter uma visão do mundo e da vida diferente do resto das pessoas, como acontece com Nora Burke em *The Shadow of the Glen* abdicando da sua vida de camponesa, estável mas monótona e aborrecida⁹⁹, escolhendo seguir a de pedinte.

Nora acredita que pode encontrar a felicidade numa vida em contacto mais primitivo e verdadeiro com a natureza.

Outras vezes é marginalizado por não compreender e não aceitar as atitudes dos padres e a posição da igreja, sendo Sarah Casey em *The Tinker's Wedding* exemplo disto mesmo. Sarah desiste do casamento que afinal de contas não passa de um simples papel passado por um padre qualquer e que neste caso até gosta de apreciar as mulheres e de beber em bares. Outras ainda é marginalizado por ter um destino trágico e violento, como acontece com Maurya em *Riders to the Sea*, destino este igual ao de muitas pessoas que vivem nas ilhas Aran, retratando uma comunidade que sobrevive à custa do trabalho do mar, árduo e perigoso.

O Tramp em *The Shadow of the Glen* e Mary Byrne em *The Tinker's Wedding*, são a voz da razão, a voz duma individualidade independente, cuja visão do mundo não depende do que é socialmente bem aceite ou não.

Estes dois personagens ameaçam a estabilidade social, a nível comportamental e de valores, tão desejada pelos nacionalistas,

⁹⁹ Synge fez questão de não embelezar nem suavizar a vida rural irlandesa, originando algumas críticas menos favoráveis.

They are therefore a threat to any society which seeks to derive its sense of reality from the myth of its permanence (King, 1985, p.102).

Têm opinião própria e fazem questão de a explicitar, rejeitando ver o mundo pelos olhos dos seus vizinhos,

His use of farse is, as he says, "Irish", farce with a grim edge, violent laughter, tragic gaiety. It is exhilarating in the traditional way for its sheer fun, its zestful sense of life's eccentricities and incongruities, but it has another function: it becomes a way of confronting without despair the really bad jokes of life; physical afflictions, ugliness, old age, death (Worth, 1986, p.127).

Nestas duas peças Synge contrapõe os valores não convencionais e os convencionais; o indivíduo diferente (que foge ao que é socialmente bem aceite e tido como correcto) e a comunidade em geral.

Em *The Shadow of the Glen*, há uma luta constante do indivíduo para alcançar a liberdade, sem restrições ou convenções sociais. Nora Burke tem consciência de que é diferente da maioria das pessoas, afastando-se dos valores defendidos pela sociedade.

I was a hard child to please, and a hard girl to please (she looks at him a little sternly), and it's a hard woman I am to please this day, Michael Dara, and it's no lie, I'm telling you (CW III., p.49).

A representação desta mulher não foi pacífica originando críticas inflamadas por parte dos nacionalistas, pois consideravam que Nora não servia para representar a mulher camponesa irlandesa,

its construction of Irish peasant femininity was considered either untruthful or otherwise inappropriate in a national theatre. Nora did not live up to their expectations of the virtuous, maternal peasant, was dismissed as a 'libel of womankind'.¹⁰⁰

Em *The Tinker's Wedding*, Synge mostra-nos já os indivíduos como que libertados destas restrições e convenções sociais, dos receios de não serem bem aceites. Exemplo disto mesmo é Mary Byrne, nada preocupada em receber e falar

¹⁰⁰ Quinn, Antoinette, "Staging the Irish Peasant Woman: Maud Gonne versus Synge" in Grene, Nicholas, 2000, *Interpreting Synge*, Dublin, Lilliput Press, p. 127/128.

com o padre de garrafa na mão, sempre pronta a oferecer-lhe um pouco da sua bebida,

Mary: (*persuasively*) Let you not be shy of us, your reverence. Aren't we all sinners, God help us! Drink a sup now, I'm telling you; and we won't let on a word about it till the judgement Day" ...". Isn't it a grand thing to see you sitting down, with no pride in you, and drinking a sup with the like of us, and we the poorest, wretched, starving creatures you'd see any place on earth? (CW IV, p.17).

Sarah Casey, inicialmente obcecada com a ideia de dignificação social através do casamento, acaba por se libertar, à semelhança de Nora, dessa ilusão,

Sarah: (*puts the ring on his finger*) There's the ring holy father, to keep you minding of your oath until the end of time; for my heart's scalded with your fooling; and it'll be a long day till I go making talk of marriage or the like of that (idem, p.49),

mas apesar de só o conseguir fazer já no final da peça, esta sua libertação começa-se a adivinhar desde muito cedo, através das palavras de Mary Byrne,

Mary (*soothingly*) It's as good a right you have, surely, Sarah Casey, but what good will it do? Is it putting that ring on your finger will keep you from getting an aged woman and losing the fine face you have, or be easing your pains (idem, p.37).

Se compararmos Nora Burke e Sarah Casey, o futuro destas duas mulheres estava assegurado bem como o respeito por toda a comunidade, a primeira como mulher casada e a segunda com intenção de o ser num futuro muito próximo.

Porém, estas duas mulheres necessitam de muito mais; necessitam de uma vida plena de liberdade e felicidade, nem que para tal tenham que sacrificar a sua tranquilidade,

both are caught between the possibility of security and respectability on the one hand, and freedom and fulfilment on the other (Greene, 1985, p.108).

Nora Burke vê-se forçada a abandonar o seu lar e seguir em frente, por caminhos desconhecidos, mas que no seu entender serão, certamente, muito melhores e mais verdadeiros, permitindo-lhe viver uma vida mais livre e harmoniosa em comunhão com a natureza.

Digo que foi forçada, porque seria muito mais agradável poder fazê-lo sem ter que abandonar tudo, mas o marido não o permite. Se quer outro estilo de vida não o pode ter ali, naquele local e a escolha é simplesmente sua.

Quanto a Sarah Casey, o seu principal objectivo em casar é para se tornar uma mulher “digna e honesta” como todas as outras.

O casamento como instituição, parece ser para ela, “tinker” de profissão, a única possibilidade de obter o respeito da comunidade em geral,

I'll be married now in a short while; and from this day there will no one have a right to call me a dirty name and I selling cans in –Wicklow or Wexford or the city of Dublin itself (CW IV, p.35).

Se nestas peças há o medo da vida não ser vivida na sua plenitude, da beleza se desvanecer com o passar do tempo, se estas mulheres, Nora e Sarah, são “hard women to please”, identificando-se o leitor ou o espectador com as personagens em questão, parecendo conhecê-las bem; em *Riders to the Sea* algo diferente se passa.

Gera-se uma empatia com Maurya e o seu sofrimento, mas o leitor não a conhece, o espectador não a vê como pessoa; parece ser o destino, a sua alma que ali está, a alma de todas as mães que perdem os seus entes mais queridos de forma violenta, quiça injusta mas ao mesmo tempo inevitável, face ao modo de vida que lhes permite ir sobrevivendo até a Natureza (mais do que Deus) deixar,

Nora: Didn't the young priest say the Almighty God won't leave her destitute with no son living?
Maurya: (in a low voice but clearly) It's little the like of hi knows of the sea (CW III, p.21).

Synge interessa-se pela vida das pessoas de Aran e nesta peça representa essa vida difícil, sendo testemunho do efeito que estas pessoas tiveram na sua vida.

Nesta peça a oposição faz-se não entre o convencional e o não convencional mas antes entre a vida nos ilhéus e a vida na ilha grande.

No seu livro *The Aran Islands* encontramos uma passagem onde relata precisamente a vida difícil dos pescadores e as suas preocupações com o tempo, as marés e os negócios em Connemara,

On the low sheets of rock to the east I can see a number of red and grey figures hurrying about their work ... Yet it is only in the intonation of a few sentences or some old fragment of melody that I catch the real spirit of the island, for in general the men sit together and talk with endless iteration of the tides and the fish and the price of kelp in Connemara (CW II, p.).

Em *Riders to the Sea*, Synge mostra-nos esta vida difícil e esta terra de homens fortes, capazes de enfrentar diariamente a violência das ondas do mar, a luta constante pela sobrevivência e a solidão que ele próprio testemunhou e que inevitavelmente terminam com a morte,

Cathleen: Is the sea bad by the white rocks, Nora'
Nora: Middling bad God help us. There's a great roaring in the west, and it's worse it'll be getting when the tide's turned to the wind. ...
Cathleen: There's a cake baking at the fire for a short space (throwing down the turf), and Bartley will want it when the tide turns if he goes to Connemara (CW III, p.7).

O isolamento das ilhas Aran e o modo de vida dos seus habitantes, diferente do resto da ilha foi o que mais impressionou Synge.

Riders to the Sea mostra-nos esse modo de vida apesar de Synge não particularizar nenhum personagem; mostra-nos as forças que governam as vidas dessas pessoas.

O sentimento maternal é muito forte, o que aliás também testemunhou existir nas mulheres das ilhas Aran, fazendo-as sofrer em demasia, tornando as suas vidas num tormento, tal qual se passa com Maurya, pois os seus filhos nascem e crescem para cedo desaparecerem ou viverem em constante luta com o mar e consequentemente em constante perigo.

No entanto este sofrimento não se revela revoltante; Maurya calmamente aceita o seu destino deixando uma das filhas, Nora, um pouco perplexa, “Nora, (in a whisper to Cathleen): She's quiet now and easy” (CW III, p.25), pois não compreende como é

que a mãe consegue aceitar o tormento da sua vida. Cathleen prontamente lhe responde justificando o comportamento da mãe,

Cathleen: An old woman will be soon tired with anything she'll do, and isn't it nin days herself is after crying and keening, and making great sorrow in the house? (CW III, 25).

Porém, o verdadeiro motivo está no espírito forte e na resignação que os habitantes das ilhas possuem devido à luta constante com as forças da Natureza – o vento e as marés, “the sea – not the Gods – is the source of law in this play, and there is no escape from it” (Curry, 1968, p.144).

Synge dá-nos conta deste espírito forte no discurso final de Maurya, indicando o que é de facto mínimo e essencial à vida – o cumprimento do destino de cada um e a sua estóica aceitação,

Maurya: ...Michael has a clean burial in the far north, by the grace of the Almighty God. Bartley will have a fine coffin out of the white boards, and a deep grave surely. ... What more can we want than that' ... No man at all can be living for ever, and we must be satisfied (CW III p. 27).

As peças de Synge exploram por um lado o conflito entre o indivíduo e a sociedade, sendo exemplo *disto* *The Shadow of the Glen* e *The Tinker's Wedding* e, por outro, o conflito entre o heroísmo e a vida comum da comunidade, como observamos em *Riders to the Sea*.

Estas peças de Synge são o reflexo do quotidiano das pessoas e do mundo em que vivem mas ao mesmo transcendem essa realidade dando lugar à imaginação, ao sonho e à criatividade onde o humor também tem lugar de destaque,”of the things which nourish the imagination humour is one of the most needful”.¹⁰¹

Encontro duas opiniões, uma de George Moore “Mr Synge has discovered great literature in a barbarous idiom, as gold is discovered in quartz”¹⁰² e outra de W. B.Yeats “the greatest art symbolises not those things that we have observed so much

¹⁰¹ CW IV, p.53.

¹⁰² In Fitz-Simon, Christopher, 19883, *Irish Theatre*, London, Thames and Hudson, p.154.

as those things we have experienced” que definem bem quer a atitude quer o génio de Synge relativamente à literatura e em particular ao teatro.

Estas peças são para Synge a realização de uma ideia de teatro irlandês, baseado na observação da natureza humana e do espírito local irlandês, quer isso fosse popular ou não. Era sua convicção que o teatro irlandês tinha que ser um movimento genuinamente irlandês e criativo.

Synge a propósito do teatro irlandês dizia,

I'm prepared to stake everything on a creative movement even if we all go to the work house at the end of the four years ... Yeats speaks of making our theatre a copy of continental theatres. That is exactly what for the next ten years at least we should avoid. National dramas have never been created by theatres (Maxwell, 1984, p.23).

Bibliografia Primária

Harrington, Jonh P., 1991, *Modern Irish Drama*, New York and London, W.W. Norton Company Inc.

Skelton, Robin, (ed), 1982, *J.M.Synge, Collected Works I Poems*,

Price, Alan, (ed), 1982, *J.M.Synge, Collected Works II Prose*, London, Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe Limited.

Saddlemeyer, Ann, (ed.), 1982, J. M. Synge, *Collected Works III Plays Book 1*, London, Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe Limited.

Saddlemyer, Ann, (ed), 1982, *J.M. Synge, Collected Work IV Plays Book 2*, Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe Limited.

Saddlemyer, Anne (ed), 1983, *The Collected Letters of J. M. Synge*, Oxford, Clarendon Press.

Smith Alison (ed.), 1999, *Collected Plays, Poems and The Aran Islands*, London, Everyman.

Bibliografia Secundária

Ardagh, John, 1995, *Ireland and the Irish*, Harmondsworth, Penguin.

Barfoot, C.C. and D'haen, Theo, 1989, *The Clash of Ireland: Literary Contrasts and Connections*, The Netherlands, Amsterdam/Atlanta GA.

Bakhtin, Mikhail, 1984, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press.

Beale, Jenny, 1986, *Women in Ireland: Voices of Change*, London, Macmillan.

Boyd, Ernest Augustin, 1916, *J.M.Synge Ireland's Literary Renaissance*, Dublin, Maunsel, London, Knopf.

Brown, Terence, 1990, *Ireland A Social and Cultural History 1022-1085*, London, Fontana Press.

Bushrui, Suheil Badi (ed), 1979, *Sunshine and the Moon's Delight A Centenary Tribute to John Millington Synge, 1871-1909*, Beirut, Gerrards Cross, Colin Smythe, Bucks and the University of Beirut.

Cairns, David e Richards, Shaun, 1988, *Writing Ireland*, Manchester, Manchester University Press.

Curry, Ryder Hector and Bryan, Martin, 1968, "Riders to the Sea: Reappraised", *Texas Quarterly*, II, Nº 4, University of Texas Nº4 (December).

Daley, Mary Dowling, 1997, *Traditional Irish Laws*, Belfast, The Apple Tree Press.

Delaney, Frank, 2004, *Ireland A Novel*, London, Time Warner Books.

Eagleton, Terry et al, 1990, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Eagleton, Terry, 1996, *Heathcliff and the Great Hunger Studies in Irish culture*, London & New York, Verso.

Edwards, Ruth Dudley, 1973, *An Atlas of Irish History*, London, Methuen and Co. Ltd.

Ellis-Fermor, Una Mary, 1954, *The Irish Dramatic Movement*, London, Methuen.

Fitz-Simon, Christopher, 1982, *The Irish Theatre*, London, Thames and Hudson Ltd.

Foster, R. F., 1989, *The Oxford History of Ireland*, Oxford, Oxford University Press.

Foster, R. F., 1992, *Modern Ireland 1600- 1972*, London, Penguin.

Greene, David, H. and Edward M. Stephens, 1959, *J. M. Synge*, New York, Macmillan.

Greene, David, 1971, *J.M.Synge Centenary Papers, 1871-1971*, Dublin.

Greene, Nicholas, 1985, *Synge A Critical Study of the Plays*, London, Macmillan.

Greene, Nicholas, 2000, *Interpreting Synge Essays from the Synge Summer School 1991-2000*, Dublin, The Lilliput Press.

Hart, William E. (ed.), *The Playboy of the Western World and Riders to the Sea Synge*, Connecticut, Harlan Davidson.

Hayden, Tom, 1997, *Irish Hunger Personal Reflections on the Legacy of the Famine*, Colorado, Roberts Rinehart Publishers.

Heaney, Seamus, 1998, *Opened Ground Poems 1966 – 1996.*, London, Faber and Faber.

Hodge, Tom, 1998, *Parnell and the Irish Question*, Harlow, Longman.

Hogan, Robert and Kilroy, James, 1975, *The Modern Irish Drama a documentary history I The Irish literary Theatre 1899-1901*, Dublin, The Dolmen Press Limited.

Hogan, Robert and Kilroy, James, 1975, *The Modern Irish Drama a documentary history II Laying the Foundations 1902-1904*, Dublin, The Dolmen Press Limited.

Hoppen, K. Theodore, 1989, *Ireland Since 1800: Conflict and Conformity*, Harlow, Longman Group U K Limited.

Howard, Herbert, 1958, *The Irish Writers 1880-1940 Literature under Parnell's Star*, London, Rockliff.

Hyde, Douglas, 1899, *A Literary History of Ireland*, London, Ernest Benn Limited

Johnston, Denis, 1965, *John Millington Synge*, London and New York, Columbia University Press.

Kamm, Antony, 1990, *A Dictionary of the British and Irish Authors*, Essex, York Press.

Kee, Robert, 1982, *Ireland A History*, Norfolk, Fakenham Press Limited.

Kershner, R.B., 1944, *Joyce, Bakhtin and Popular Literature Chronicles of Disorder*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press.

Kiberd, Declan, 1993, *Synge and The Irish Language*, Dublin, Gill and Macmillan Ltd.

King, Mary C., 1985, *The Drama of J. M. Synge*, London, Charmian Allwright.

Lee, Joseph, 1989, *The Modernisation of Irish Society*, Southampton, The Camelot Press.

Levitt, Paul M., 1971, *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, The Netherlands

Lydon, James, 1998, *The Making of Ireland*, London and New York, Routledge.

Lyons, F. S. L., 1990, *Ireland Since the Famine*, London, Fontana Press.

MacCormack, W.J., 2000, *The Fool of the Family A Life of J. M. Synge*, London, Weidenfeld & Nicolson.

MacCurtain, Margaret Mac et al, 1979, *Women in Irish Society The Historical Dimension*, Dublin, Arlen House Ltd.

Mahaffey, Vicki, 1998, *States of Desire*, New York and Oxford, Oxford University Press.

Maxwell, D.E.S., 1984, *A Critical History of Modern Irish Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.

Mercier, Vivian, 1991, *The Irish Comic Tradition*, London, Souvenir Press.

Moody, T.W., 1978, *The Fenian Movement*, Dublin, The mercier Press

Murray, Christopher, 2000, *Twentieth-Century Irish Drama*, U.S.A, Syracuse University Press.

Nagler, A. M., 1952, *A Source Book in Theatrical History*, Toronto, General Publishing Company Limited.

Renan, Joseph Ernest, 1992, *Qu'est-ce qu'une nation?*, Paris, Pocket.

Saddlemeyer, A., 1983, *The Collected Letters of John Millington Synge*, Volume I, 1871-1907, Oxford, Clarendon Press.

Skelton, Robin, 1972, *J. M. Synge*, New York, Bucknell University Press.

Spenser, Edmund, 1997, *A View of the State of Ireland*, Oxford, Blackwell Publishers.

Taine, Hippolyte Adolphe, 1866, *Histoire de la Littérature Anglaise*, Tome 2, Paris, Librairie Hachette et Cie.

Taine, Hippolyte Adolphe, 1871, *Histoire de la Littérature Anglaise*, Tome 5, Paris, Librairie Hachette et Cie.

Watson, G. J., 1979, *Irish Identity and the Literary Revival – Synge, Yeats, Joyce and O'Casey*, London, Croom Helm.

Wiesner, Merry E., 1993, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.

Winstanley, Michael J., 1984, *Ireland and the Land Question 1800-1922*, London, Methuen and Co. Limited.

Wood, H. L., 1985, "Women in Myths and Early Depictions", in E. Ní Chuilleanáin (ed), *Irish Women: Image and Achievement*, Dublin, Arlen House.

Worth, Katherine, 1986, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, London, The Athlone Press.

Yeats, William Butler, 1970, *Synge and the Ireland of his time*, Republic of Ireland, Irish University Press.

Revistas

Feminist Review Nº 50, 1995, *The Irish Issue: The British Question*, London, Routledge.

Irish University Review, Vol.33, No. 2, Autumn/Winter 2003.

Enciclopédias

The New Caxton Encyclopedia, Volume eight, 1979, London, Caxton & English Educational Programmes International Limited.

Dissertações Não-Publicadas

Louro, Maria Filomena Pereira Rodrigues, 1991, *The Drama of J. M. Synge: A Challenge to the Ideology and Myths of Irishness*, Thesis submitted for the degree of Ph. D. at University of Warwick, Joint School of Theatre Studies.